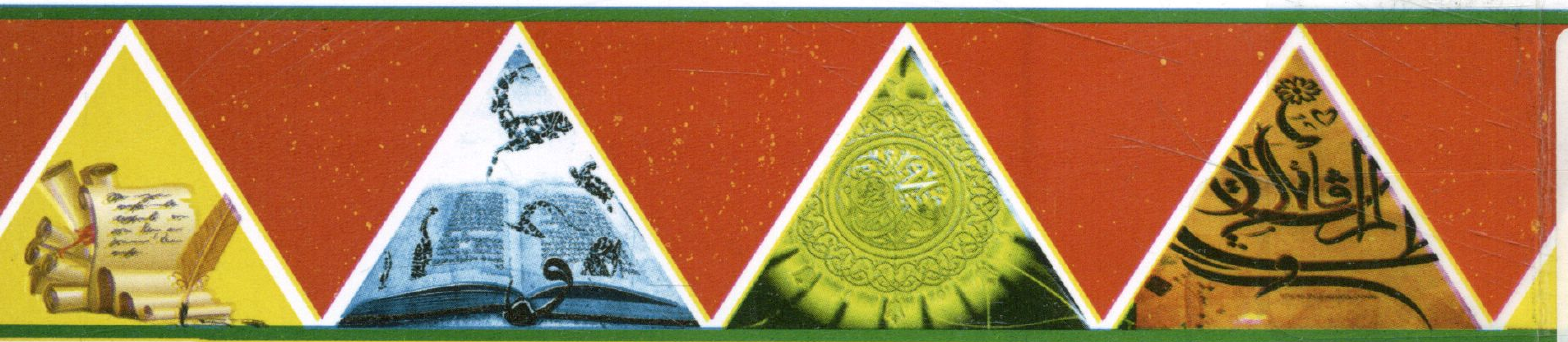
دراسات فى السرد الحديث و المعاصر







دكتور
أحمد محمد عوين

دراسات في السرد الحديث والمعاصر

دكتور

أحمد محمد عوين

وكيل كلية التربية بالعريش

جامعة قناة السويس

الطبعة الأولى

2015م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس – ٥٢٧٤٤٣٨ – الاسكندرية

الفصل الأول

مدخل إلى النثر العربي الحديث

القصة والرواية المسرحية والمقال

القصة والرواية:

ليس من شك في أن القصة العربية القديمة قبل العصر الحديث لم ينظر إليها على أنها جنس أدبي له قواعد أو رسالة فنية أو إنسانية، والقصة بوصفها جنسا أدبيا لم تنل أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث، لأن نقادنا القدماء لم يعنوا بالأدب الموضوعي ولم يهتموا كذلك بوحدة العمل الأدبي غنائيا كان أم غير غنائي، ولم ينل هذا الجنس الأدبي عناية إلا نتيجة اتصالنا وتأثرنا بالآداب الغربية.

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بدأ الوعي الفني يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الآداب الأخرى.

وقد بدأ كتابنا العرب المحدثون بتعريب موضوعات القصص الغربية مع التحوير فيها حتى تطابق الميول الشعبية وتساير وعي الجمهور في ذلك الوقت؛ فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد متتبعا الأصل الأجنبي مستبيحا لنفسه تغيير ما يشاء، وقد وجدت هذه القصص رواجا لدى المعاصرين لها.

ومن أهم الكتاب الذين نحوا هذا المنحَى مصطفى لطفي المنفلوطي (ت ١٩٢٤م) الذي ترجم قصة بول وفرجيني لبرناردين سان بيير وسماها الفضيلة، ومحمد عثمان جلال في ترجمته القصة نفسها بعنوان الأماني والمنة. والشاعر حافظ إبراهيم (ت ١٩٣٢ م) الذي ترجم قصة البؤساء لفيكتور هوجو فحور فيها ما شاء وحذف كذلك ما شاء.

ومن هؤلاء - كذلك - رفاعة رافع الطهطاوي الذي ترجم قصة "مغامرات تليماك" للكاتب الفرنسي "فنلون"، وقد أطلق عليها الطهطاوي اسم "وقائع الأفلاك في حوادث تليماك".

وبعد هذه البدايات التي كان لها فضل السبق على ما يوجه إليها من نقد نضج الوعي الأدبي ونمت ثقافة الجماهير، ومن ثم كان لا بد من الترجمة الصحيحة، وهذا ما وجدناه بوضوح عند د/ طه حسين - د/ عبد الرحمن بدوي - عبد الرحمن صدقي - د/ محمد عوض محمد، وغيرهم. وقد كانت هذه الترجمات في معظمها غربية وبعضها كانت تعتمد على الأدب الروسي.

وعلى هذا فقد ازداد النضج الفني عند كتابنا وقرائنا على السواء، وهذا هو ما أدى إلى إنتاج أدب عصري يتصل بعصرنا وبيئتنا، وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعي الذي تؤديه في الآداب الغربية أو تقترب من ذلك.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أننا قد تأثرنا في اتجاه القصة العام بالكلاسيكية في البداية، ثم كان التأثير الرومانسي في منهج القصص التاريخي كما يمثله جورجي زيدان (ت ١٨١٤ م) الذي تأثر منهجه بمنهج والتر سكوت وهو أبو القصة التاريخية الرومانسية في أوروبا، ثم تأثرنا بالقصص الرومانسية التاريخية في نزعتها العاطفية القومية، وأفضل من يمثل هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في قصصه مثل "منوبيا - المهلهل".

وقد تأثرت بعد ذلك القصة العربية الحديثة بالواقعية والاتجاهات الفلسفية في معالجة المشكلات الاجتماعية، وأهم من يمثل هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في قصته "أنا الشعب" وتوفيق الحكيم

في قصته "عودة الروح" وعبد الرحمن الشرقاوي في قصته "الأرض"[١]

ومما تجدر الإشارة إليه أن الرواية التقليدية اعتمدت - في الأساس - على مجموعة من القواعد الفنية التي التزمها الروائيون التقليديون ؛ فقد كانت الرواية تشكل من " الحكاية " وهي القصة ذاتها التي تدور في شكل أحداث متتابعة في إطار زمني معلوم وحدود مكانية مبينة ، وتقع هذه الأحداث نتيجة تصرفات عدد من الشخصيات التي تتحرك في الزمان والمكان، والراوي يحاول نقلنا وراء هذه الأحداث لنتتبعها بطريقة " السرد " ؛ وهو الملفوظ الروائي من قبل الراوي منطوقا أو مكتوبا ، وذلك في سياق لغوي " الخطاب " حيث يتضمن عناصر الحكاية .

كما عني الروائيون التقليديون - كذلك - بالبداية والنهاية لرواياتهم ، وهما يمثلان في النصوص السردية عنصرين أساسيين لا يقلان عن عناصر القص الأخرى في نظر التقليديين " وكثيرا ما تكون البداية في الرواية التقليدية متعلقة بتقديم المكان أو الزمان أو الإطار الزمكاني معا ، أو تقديم الشخصية الرئيسية ، وأحيانا كثيرة تبدأ الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الأحداث في حين تكون النهاية حلا للعقدة أو إنهاء لمصائر الشخوص ، وبذلك يقدم المؤلف لقارئه مفتاح العالم الذي بناه " [٢]

ويفرق الدارسون في عالم القصة بين كل من الحكاية والحبكة ؛ فالرواية - في الأساس - لا يمكن تصورها بدون حكاية تروى فتضم الأفعال والشخوص ، أما الخيط الذي يربط بين هذه الأفعال والشخوص فهو " الحبكة " التي تتتابع عبر القراءة وفق تركيب معين للبنية

السردية ، مما يخضع تلك الحكاية إلى مجموعة من الوظائف السردية المشتركة ، وهذا يحتم وجود حبكة ما تسهم فى ترتيب الأحداث والأفعال ترتيبا معينا ، " وكثيرا ما يتناول الحديث عن الحبكة وفق ثلاثة مستويات رئيسية ؛ هى منطق تتابع الأفعال والأحداث الذى كثيرا ما يقوم على عنصر السببية والتوتر الداخلى الذى ينتج خاصة عن ظهور أحداث وأفعال فى طبيعتها أو نوعيتها ، أو بروز شخصيات جديدة تؤثر بصفة واضحة فى مجرى الأحداث ، كما ينتج - أيضا - عن تحوير طارئ للعلاقات السائدة بين أبرز الشخصيات القائمة فى الحكاية ، وأخيرا البداية والنهاية فى الحكاية ؛ فكل حبكة تبدأ من نقطة معينة لكى تصل فى آخر المطاف إلى نقطة أخيرة " (٣)

وأيا ما كان الأمر فإن القصة الحديثة كما اتفق النقاد على تعريفها هي تجربة إنسانية يعبر عنها القاص بأسلوب نثري سردا وحوارا، وذلك من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة من الأفراد يتحركون في إطار اجتماعي محدد من حيث المكان والزمان، ويحكمها امتداد معين طولا أو قصرا، مما يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة أو قصة قصيرة(٤).

وتعريف الرواية - كما يقول د/ طه وادي - هي تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل، وهذا العالم المتخيَّل الذي أبدعه الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث في الواقع المعيش، بمعنى أن حياة الشخصيات في الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب.

والحياة الروائية حياة ممتدة في الزمان؛ فقد تمتد سنة أو عدة سنوات، ولا شك في أن هذا الامتداد الزمني يؤدي إلى توسع في

التصوير ومن ثم إلى اتساع حجم الرواية التي تعد أطول الأشكال القصصية من حيث الحجم.

وقد يصل بعض الكتاب القصصيين إلى الطول في الرواية عن طريق تطويل عرض القضية التي تصورها الرواية، وذلك بتصوير الحدث الروائي الواحد من أكثر من زاوية، ويرصدون تأثيره النفسي والفكري والعاطفي والاجتماعي في عدد متنوع من الشخصيات، ومن ثم فقد يكون امتداد الرواية امتدادا طوليا عن طريق اتساع المدة الزمنية المصورة، وقد يكون امتدادا عرضيا عن طريق مزيد من العمق والتفصيل في تصوير الحدث الذي تدور حوله هذه الرواية.

ومن الروايات التي تقف شاهدا على تنوع أسباب الطول في الأعمال الروائية:

١ـ عودة الروح لتوفيق الحكيم ١٩٣٣م:

إن سبب الطول في هذه الرواية يتمثل في اتساع الفترة الزمنية المصورة فيها؛ فهي تصور حياة أسرة ريفية انتقلت إلى القاهرة، وعاشت في حي السيدة زينب، وهذه الأسرة تتكون من أربعة إخوة؛ هم حنفي وسليم وعبده وزنوبة ومعهم ابن أخ لهم.

وقد اجتمع كل من سليم وعبده ومحسن على حب ابنة الجيران - سنية - ولم يسلم من هذا الحب الخادم مبروك، لكن سنية ترفضهم جميعا وتقبل الزواج من رجل آخر هو مصطفى التاجر، وكان الفشل في هذا الحب يمثل نقطة التحول عند هذه الشخصيات، إذ تحولوا - جميعا - إلى حب أكبر وأجلّ هو حب الوطن.

٢.ثلاثية نجيب محفوظ: ١٩٥٦م.

تمثل هذه الرواية النموذج الروائي الذي يسمَّى برواية الأجيال generation وهي الرواية التي تعيش في الزمن وتمتد نتيجة لطوله، والثلاثية رواية تصور حياة أحمد عبد الجواد عبر ثلاثة أجيال؛

أ ـ جيل الآباء في بين القصرين.

ب ـ جيل الأبناء في قصر الشوق.

ت ـ جيل الأحفاد في السكرية.

والرواية تتناول ــ في شكل مسح اجتماعي وتاريخي مفصّل ــ تطور المجتمع المصري من خلال حياة أسرة من الطبقة الوسطى فيما بين سنتي ١٩١٤م ـ ١٩٤٤م. وهي على هذا تمثل ثلاثة أطوار فكرية مر بها المجتمع المصري من حيث التكوين الاجتماعي والفكري؛

أ ـ فمرحلة بين القصرين تمثل فترة الإيمان المطلق بالقيم والخضوع الكامل لسيطرة الأب.

ب ـ فترة قصر الشوق تمثل مرحلة التردد بين الشك واليقين والحيرة بين المحافظة والتحرر.

ت ـ فترة السكرية تمثل مرحلة الانتماء لموقف فكري أو سلوك اجتماعي يلتزم بهما الفرد في وضوح وإصرار.

٣.رواية إني راحلة ليوسف السباعي، ١٩٥٢م:

إن سبب الطول في هذه الرواية هو التعمق في عرض القضية المصورة ، والرواية تقدم صورة حزينة للحب الرومانسي في إطاره الصارخ؛ حيث نجد أن والد عايدة يفرق بينها وبين الحبيب الفقير- أحمد - ولكن الأنظار تجمع بينهما بالمصادفة في المكان الذي

كانا يتقابلان فيه، ويهرب المحبان بعيدا عن الناس، ولكن الموت يخطف المحبوب فجأة فتقرر المحبوبة الرحيل معه بعد إحساسها أنها فقدت كل شيء لها في هذه الحياة. فقد جاءت الرواية كلها في شكل مذكرات بين اللحظة التي مات فيها أحمد واللحظة التي قررت فيها عايدة اللحاق به، ومن ثم فالرواية تعمق المأساة التي شكلت قصة ذلك الحب الحزين.

٤ـ رواية الواجهة ليوسف عز الدين عيسى(١٩٨١)[٥]:

هذه الرواية الذي يتمثل طولها في مناقشة قضية واحدة هي الصراع الدائم والمستمر من قِبل المبدع أو المفكر تُجاه مقدراته والواجب الذي خُلق من أجله؛ فالرواية كلها تصور ذلك الصراع الذي أداره بطل العمل "ميم نون" منذ نزل المدينة التي لا يعرفها ولا يعرف اسمها حتى مات ولم يحقق ما أراد، فالبحث عن الحقيقة لا ينتهي ولا يتوقف.

القصة القصيرة:

أما القصة القصيرة فإنها تثير بعض الإشكاليات عندما نريد تعريفها؛ فبعض النقاد يقصر تعريف القصة القصيرة على قصرها وقلة صفحاتها مما دعا بعض الكتاب إلى تقديم تلخيص للرواية على أنه قصة قصيرة كما صنع محمود تيمور، وبعضهم يقصر تعريفها على أنها هي التي يمكن الانتهاء من قراءتها في جلسة واحدة وذلك لأنها - في نظر هؤلاء - حكاية قصيرة.

واستقر النقاد المحدثون على أن القصة القصيرة هي: تجربة أدبية تعبر بالنثر عن (لحظة) في حياة إنسان، ومن ثم نستطيع الجزم

بأنها تقوم على التركيز والتكثيف في وصف لحظة واحدة، وليس معنى هذا أن هذه اللحظة لا تحتل مساحة زمنية، بل إن هذه اللحظة قد تمتد - زمنيا - ساعات أو أياما أو أسبوعا أو شهرا أو أكثر من ذلك، غير أن القاص لا يهتم فيها بالتفاصيل التي يمكن أن يهتم بها الروائي لكنه لا يُعنى سوى بتعميق اللحظة التي يصورها لكي تعطي إيحاءً مركزًا حول ما تدل عليه.

ويجب أن تعنى القصة بتعويض بقوة التركيز وحرارة الوصف ما تفقده بقصر الحجم، ومن هنا تأتي صعوبة القصة القصيرة، لأنها ينبغي أن تتوفر فيها مجموعة من الأمور منها:

أ - ينبغي أن تكون القصة القصيرة ذات إيقاع فكري محدد الملامح.

ب - لا بد أن يسيطر عليها جو نفسي واحد.

ت - يجب أن تكون دقيقة اللغة ومركزة ومحددة في استخدامها من قِبَل القاصّ، لأن تركيب الجملة من الناحية اللغوية قد يختل بكلمة زائدة أو ناقصة.

وتحتل القصة القصيرة في كلا الأدبين الحديث والمعاصر مكانة كبيرة؛ وذلك لعدد من الأسباب، منها أنها من حيث الشكل المكثف الموحي تلائم الإيقاع السريع لحركة العصر، كما أن هناك لحظات موحية لا يصلح للتعبير عنها سوى القصة القصيرة التي تعنى بتصوير لحظة أو موقف لا يهتم الكاتب فيهما بما قبل أو بما بعد، وإنما يهتم بكشف حقيقة كبرى من موقف صغير مألوف، والأمثلة من المجموعات القصصية وفيرة مما كتب كثرة من كتابنا.

المسرحية[٦] :

إن فن المسرحية هو أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لهذا كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثيل ومسرح وجمهور وحوار، وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متناغم متكامل.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين المسرحية والقصة :

١- إن أول وجه للخلاف بين المسرحية والقصة المروية من حيث طبيعة كل منهما ومداها في قوة التعبير: أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل.

٢- إن كلتيهما تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كلتيهما للتعبير عن الأحداث، وتحدد الأشخاص وترسم ملامحها في ذهن المتلقي عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من مغان ومشاعر وأفكار، ومع هذا فإن كلا الفنين يختلف اختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجي وحده بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته.

ويتضح هذا الفارق إذا عرفنا كيف عرّف تشارلتون القصة المروية وهذا في قوله[٧]:

"إن القصة ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، موغل في دخيلة النفس حينا لتبسط مكونها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها".

والثابت أن المسرحية تصور الفعل الإنساني على غير هذه الشاكلة، بل تتعامل من خلال عناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والجمهور، والمسرحية لا يمكنها - في حدود الزمن المكفول لها - أن تعالج أفعال الإنسان بالحرية نفسها التي تعالجها بها القصة المروية.

٣- إن هذا الفارق الثالث مرتبط بالنقطة السابقة؛ فإذا كان باستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل، وأن يتعقب الأجزاء الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها، وألا يكتفي بذلك بل يرى أنه من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه، وأن يتعمق في نقل صورة دقيقة ومفصلة عن واقع الحياة في صدق وأمانة، ولا ينفي أحد أن ما ذكرنا يعد من واجبات القاص.

وهذا ما يختلف تماما مع المسرحية؛ فالمسرحية لا تختار من أفعال الإنسان إلا جانبه المثير بحيث يكون أكثر قدرة على الإيحاء، ويكون أوثق بالحدث الرئيس أو ما يسميه ستانسلافسكي بخط الفعل المتصل.

٤- لا يمكن إغفال نطاق عمل الكاتب المسرحي المتمثل في عناصره الثلاثة (الممثل - المسرح - الجمهور) فهذه الأطر تفرض على الكاتب المسرحي ما لا يفرض على القاص:

أ - **الممثل:** إن طبيعته البشرية تحتم على المسرحية أن تكون أفعالها في حدود الطاقة البشرية، فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي لا يمكن لبشري أن يؤديها، وإن كان هذا يسهل على القصة المروية.

ب - **العنصر الثاني المسرح:** يتمثل هذا العنصر في ذلك البناء المسقوف الذي تجري فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها، مما يفرض على كاتب المسرحية أن يلتزم بحدوده، كما لا ينبغي أن تخرج التصرفات والأفعال عن حدود هذا المكان كذلك، فينعدم وجود الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة، إضافة إلى أن المسرحي لا يستطيع أن ينتقل إلى أماكن كثيرة أو يتنقل بشخوصه بين الأرض والسماء بعكس القصة أو السينما مثلا بما لها من حرية مطلقة في ذلك.

ت - **العنصر الثالث الجمهور:** لا يمكن تصور مسرحية بلا جمهور، ومن ثم فإنه يفرض على الكاتب التزامات؛ منها أنه يحدده بزمن معلوم لا يطول حتى لا يرهق الجمهور ذهنيا وبدنيا، وينسحب هذا - كذلك - على الممثل ذاته فكيف له أن يتحمل الوقت الطويل في اليوم الواحد أو في كل يوم بلا انقطاع؟ لذلك استقر الرأي على أن يكون زمن المسرحية بين ساعتين وثلاث.

اللغة والحوار في المسرحية:

إن اللغة المسرحية بكل ما فيها من إيحاءات وتفجرات كوامنها تخدم غرضا أساسيا من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية، وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية، وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر في مسرحية دون أخرى، مما يساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية.

ويعد الحوار في المسرحية من أهم مكوناتها الفنية بل يعد العمود الفقري لها، فالحوار لا بد أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية وروحها، وهو الوسيط الوحيد للتعبير سواء جاء نثرا أم شعرا.

وليس من شك في أن أدق الحوار وأصلحه في المسرحية هو ما جاء مضغوطا مكثفا وموحيا في الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد.

وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما، فلا ينفي ما قلنا أن يحتمل مجيء الحوار طويلا فيبلغ على لسان شخصية من الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، ومواقف القصة نفسها هي التي تحدد طول الحوار وقصره؛

فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن زوس غير حواره وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع مع الراعي والرسول، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس في مسرحية "يوليوس قيصر" أكثر طولا من الحوار الذي جرى في أثناء مقتل يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها، فلكل موقف حال نفسية خاصة تحدد طول الحوار وقصره.

ومهما طال الحوار أو قصر فلا بد أن تتوافر فيه صفة التركيز والبعد عن الحشو الزائد والكلمة التي لا تضيف معنى جديدا كما لا يجوز أن يكون في الحوار الطويل معنى مكرر، كما لا يجوز في الحوار القصير أن تحذف منه كلمات أو جمل مؤثرة في المعنى لمجرد أننا نريد أن يكون الحوار قصيرا.

وكما كانت المواقف تتحكم في طول الحوار أو قصره فإنه يختلف - كذلك - تبعا لعقلية المتكلم من شخصيات العمل ومستوى ثقافته؛ فليس من المقبول ولا المعقول أن يكون الحديث الذي يصدر عن شخصية كمال المثقف في ثلاثية نجيب محفوظ يتشابه مع الحديث الصادر عن شخصية أمه أمينة، كذلك لابد أن يختلف الحوار الصادر من سوسن في رواية "العسل المر" ليوسف عز الدين عيسى وحوار الخادمة بركة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلا ينبغي أن يكون الحوار فيها مطابقا لحوار الحياة العادية اليومية، وقد يضطر الكاتب - أحيانا - إلى الكتابة في الحوار بلغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة شخصية بعينها وحتى لا يجري على لسانها لغة تبدو شاذة بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعي، فعلى الرغم من هذا - وكما يقول د/ محمد زكي العشماوي - فليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هي أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويرا لموقف من المواقف، فالعبرة دائما بالاختيار والغربة، فمما يلتزم به الكاتب حسن اختيار الحوار كما يحسن اختيار أحداثه، ومن ثم فالحوار لا بد أن يقوم قبل كل شيء على الذوق

والمهارة الفنية، بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول تروٍ.

فن المقال[٨] :

كان للصحافة أثر كبير في انتشار المقال بمعناه الحديث، وكان أسلوب المقال في بداياته الأولى أسيرا للصنعة البديعية التي كانت سمة سائدة في الكتابة في عصور الضعف والانحسار السابقة على العصر الحديث، لكن الكتاب ما لبثوا حتى خلصوا انفسهم من ربقة هذا الأسلوب وتحرروا في كتاباتهم إلى حد كبير.

المقال يعد من أبرز فنون النثر الفني، وعلى هذا ففن المقال ليس جديدا على العرب لأن النثر الفني في تراثنا العربي حافل بألوان الكتابة التي تقترب من المقال في إطاره العام موضوعا وأسلوبا، وهذا بخلاف بقية فنون النثر التي سبقت الإشارة إليها من قصة ورواية ومسرحية التي كانت لها أصول غربية إلى حد كبير يجعلنا نجزم بأن نشأتها كانت غربية.

والمقال قطعة نثرية تتناول جرئية من جزئيات التفكير الإنساني وتعبر عن رؤية كاتبها وتجربته الخاصة، وقد تحكي موقفا عرض له أو خاطرة ألحّت عليه أو انطباعا يود التعبير عنه أو تعليقا على قضية مثارة أو حادثة لها دلالتها أو حقيقة هداه إليها تأمله.

ويستخلص د/ محمد يوسف نجم من تعريفات النقاد وآراء المفكرين تعريفا أقرب إلى أن يكون شاملا، يقول فيه:

"إن المقالة الأدبية قطعة نثرية محددة الطول والموضوع، تُكتب بطريقة عفوية سريعة، خالية من الكلفة والرهق" ويشترط لها أن

تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب، وهذا التعريف ينطبق على المقالة بمعناها الضيق.

أقسام المقال:

يقسم النقاد فن المقال تأسيسا على مفهومه الأدبي الدقيق وعلى أساس تنوع صورها قسمين أساسيين:

١ ـ المقالة الذاتية.

والمقالة الذاتية هي التي تقترب من المعنى الحقيقي للمقالة بمفهومها الأدبي الدقيق، وتتنوع بعد هذا من حيث مجالها العملي إلى أنواع كثيرة؛ منها:

أ ـ المقالة الشخصية:

وهي تعبير فني صادق عن تجارب الكاتب الخاصة والرواسب التي تتركها انعكاسات الحياة في نفسه، وهي في أحسن حالاتها ضرب من الحديث الشخصي والثرثرة والمسامرة والاعتراف والبوح، ولكنها تمتاز - إلى جانب ذلك - بروعة المفاجأة وتوقد الذكاء وتألق الفكاهة ولا تخلو من السخرية الناعمة أو الحادة.

ب ـ مقالة النقد الاجتماعي:

وهي تنقد العادات البالية في المجتمع، سواء أكانت قديمة موروثة أم جديدة مستحدثة، والكاتب يعتمد في هذا النوع على ملاحظة دقيقة وقدرة على إحكام الوصف وإجادة التحليل واتزان في الحكم وعمق في التأمل وبراعة في التهكم والسخرية.

ت. المقالة الوصفية:

وتعتمد في الأساس على دقة الملاحظة والتعاطف العميق مع مفردات الطبيعة، كما تعتمد - كذلك - على الوصف الرشيق المعبر الذي ينقل أحاسيس الكاتب وصورة الطبيعة كما تنعكس على مرآة نفسه بصدق وإخلاص، وغاية الكاتب الأساسية في هذه المقالات تتمثل في تصوير البيئة المكانية التي يعيش فيها الكاتب.

ث. وصف الرحلات:

وفي هذا النوع من المقالات يصور لها الكاتب تأثره بعالم جديد لم يألفه والانطباعات التي تركها في نفسه المشاهد والآثار.

ج. مقالة السيرة:

وهي صورة حية لإنسان حي، تختلف عن الترجمة في النوع والدرجة الفنية؛ فكاتب التراجم يعنى بجمع المعلومات وتنسيقها وعرضها عرضا علميا واضحا، ولكنه يتوارى خلف موضوعه ولا يحاول أن يكشف الغطاء عن شخصيته في كثير أو قليل. أما كاتب السيرة المقالية فإنه يصور لنا موقفا إنسانيا خاصا من شخصية إنسانية، فيعكس لنا تأثره بها وانطباعاته الخاصة عنها، ويحاول أن يخطط معالمها الإنسانية تخطيطا فنيا واضحا معتمدا على التنسيق والاختيار، بحيث تتراءى لنا الشخصية الموصوفة وكأنها حية متحركة تحدثنا ونصغي لها وتروقنا بعض صفاتها فنعجب بها أو نستاء منها فننفر منها، ومقالة السيرة بالنسبة للسيرة الكبيرة كالأقصوصة بالنسبة إلى القصة.

ح- المقالة التأملية:

- وهي تعرض لمشكلات الحياة والكون والنفس الإنسانية وتحاول أن تدرسها درسا لا يتقيد بمنهج الفلسفة ونظامها المنطقي الخاص، بل تكتفي بوجهة نظر الكاتب وتفسيره الخاص للظواهر التي تحيط به.

٢- المقال الموضوعي:

هذا النوع من المقال يختلف عن المقال الذاتي؛ فالتركيز فيها يكون متجها بصفة أساسية إلى الموضوع الذي يتنوع بين أن يكون بحثا علميا أو فلسفيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا أو تاريخيا، ولا يربطها بالمقال بمفهومه الأدبي الدقيق سوى اصطناع الأسلوب والبناء العام، وتختفي فيه إلى حد كبير الجوانب الذاتية والتعبير عن شخصية كاتبها أو رؤيته الخاصة.

وتعد هذه النوعية من المقالات أثرا لنجاح أسلوب المقال الأدبي في عرض الحقائق ومبلغ تأثيرها في القرّاء، فالباحثون والعلماء قد استعاروا رداء المقال ليظهروا - من خلاله - نتاجهم العلمي رغبة في إمتاع قرائهم وأملا في جذبهم إلى تفهُّم ما يؤدونه إليهم دون إملال وإثقال.

منهج كتابة المقال الموضوعي:

يحدد أحمد الشايب خطة المقال الموضوعي فيما يأتي:

١. المقدمة:

تتألف المقدمة من مجموعة من المعارف مسلم بها لدى القراء، ويجب أن تكون قصيرة متصلة بالموضوع، معينة على فهمه بما تعد النفس له وما تثير فيها من معارف تتصل به.

٢. العرض أو صلب الموضوع:

ويتمثل هذا العنصر في النقاط الأساسية سواء في ذلك أن تنتهي بنتيجة واحدة أو عدة نتائج هي - في الواقع - متصلة معا وخاضعة لفكرة أساسية واحدة، ويجب أن يكون العرض منطقيا يقدم الأهم على المهم، ومؤيدا بالبراهين، وينبغي أن يكون - كذلك - قصير القصص أو الوصف أو الاقتباس، متجها إلى الخاتمة لأنها مناره الذي يقصده.

٣. الخاتمة:

يمثل هذا العنصر الثمرة التي يهدف الكاتب الوصول إليها في نهاية مقاله، وعندها يكون السكوت، ومن ثم فإنها يجب أن تكون نتيجة طبعية للمقدمة والعرض، كما ينبغي أن تأتي واضحة وصريحة وملخصة للعناصر الأساسية المراد إثباتها، حازمة تدل على اقتناع وتيقن لا تحتاج إلى شيء آخر لم يرد في أصل المقال.

نماذج من المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات:

يقول د. أحمد عبد الغفار عبيد في كتابه "المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات، منهجه ـ قضاياه ـ ظواهره الفنية":

يعد الزيات أحد أعلام الرعيل الأول من جيل العمالقة الذين قامت على أكتافهم حركة الفكر، والنهضة الأدبية والثقافية في النصف الأول من القرن العشرين، وهو ـ في ذلك ـ ترب طه حسين والعقاد والمازني وهيكل والرافعي وأحمد أمين وغيرهم ممن حملوا لواء الصحوة الإصلاحية، وأرسوا دعائم اليقظة الشاملة، وتفتحت عيونهم على الثقافات الإسلامية والعربية الأصيلة، وأضافوا إليها اطلاعا واعيا على الثقافات ومناهج البحث عند الغربيين، فأفادوا من عطاءاتها النافعة.

ولعل القارئ يشاركني الرأي في أن الزيات لم يحظ من الشهرة وذيوع الصوت بمثل ما حظي به بعض أعلام جيله، على الرغم مما تميز به نتاجه الفكري والأدبي من صفات الأصالة ودلائل استقلالية الفكر، واستواء الرأي.

وتفسير ذلك ـ في اجتهادي ـ أن الزيات كان هادئ الطباع، متزن العقل، راجح الحلم، هذا من حيث صفاته الشخصية. يضاف إلي ذلك أنه كان منصرفا بطباعه عن تيارات الحياة السياسية، فلم يخض غمارها، ولم يشأ أن يجازف بمصارعة لججها، ومن ثم أخذت جهوده وإبداعاته طابعا خاصا، ولم تحدث من الدويّ، أو تجتلب من المعارك مثل ما نالته مواقف وكتابات غيره كالعقاد وطه حسين.

ومع ذلك فليست جهود الزيات وآراؤه الإصلاحية وإسهاماته الفكرية والأدبية بأقل ولا أهون شأنا من جهود رفاقه، بل لعلي لا أكون

مسرفا إذا قررت ان منهج الزيات في الإصلاح والإبداع من أعدل المناهج وأصوبها والصقها بتراث أمتنا وقيم مجتمعاتنا، بكتاباته وآراؤه تميزت بارتفاعها عن سرف الهوى، وجموع العناد وحب الإغراب وشهوة المخالفة، كما هي الحال عند طه حسين بصورة سافرة، أو عند العقاد وأحمد أمين على استحياء.

كما أن الزيات لم يسرف في التقليد كما فعل الرافعي؛ فهو – إذن – نمط فريد في فكره ورأيه وإبداعه، نمط يستأهل من جيلنا الذي تابع واستوعب معارك هؤلاء الرواد، وغير ما شاب أفكارهم من شطط، وما داخلها من زلل أن يدرس نتاجه المتزن، ويتفرّس منهجه القويم، ويستفيد من فكره القاصد.

وبعد هذا العرض يجدر بنا أن نأتي بعدد من النماذج التي تعبر عن المقال في بعض أقسامه، ومن ذلك المقال الاجتماعي، ونمثل له ببعض ما كتب أحمد حسن الزيات:

كتب أحمد حسن الزيات بعنوان "كيف أعلن محمد حقوق الإنسان"؟ وهذا المقال يبرز تأثر الزيات بالنزعة الإسلامية في روحه وتغلغلها في وجدانه، وحضورها ومثولها في وعيه وعقله.

أشار الزيات في مطلع هذا المقال إلى إعلان هيئة الأمم المتحدة إعلان حقوق الإنسان في شهر ديسمبر من عام ١٩٤٩ م. وتساءل الزيات – بعد ذلك – عن المعنى الذي يريده الغربيون من لفظ "الإنسان" الذي أعلنوا له هذه الحقوق، وأبدوا تجاهه ذلك العطف.

ثم يجيب الزيات عن التساؤل الذي طرحه قائلا:

"أغلب الظن أنهم يريدون بإنسان هذه الحقوق ذلك الإنسان الأبيض المترف الذي تحدّر من أصلاب اللاتين أو السكسون أو

التوتون، أما الإنسان الأحمر في أمريكا فهو في رأي أبناء العم سام ضرب مهين من الخلق، عليه كل واجب وليس له أي حق، ولكن وجوده المعدوم في بلاد الديمقراطيينالأحرار لا يزال في رأي المسلمين أغلظ كذبة في دستور الديمقراطية بواشنطون،وأكبر لعنة على تمثال الحرية بنيويورك! وأما الإنسان الأسمر والأسود في إفريقيا، أو الإخضر والأصفر في آسيا، فهو – في نظر الفرنسيين والإنجليز – نوع من بهيمة الأنعام، وجنس من المواد الخام، يُولد ليسخَّر، ويروَّض ليستثمر، وينتج ليستهلك، وهو موضوع الخصومة في السلم، ومادة الغنيمة في الحرب، ولكن حقه المهضوم بين أمم العلم والدستور في نظر المسلمين اتهاما لصحة الثقافة في جامعات فرنساء وإنكارا لحقيقة العدل في برلمان إنجلترا!

ومن هذا التفسير المزور لمعنى الإنسان في القديم والحديث اضطرب الأساس وفسد القياس واختلف التقدير، فلكل جنس وزنه، ولكل لون قيمته، ولكل دين حسابه. ومدار الوزن والتقويم والحساب على قدرة الإنسان وعجزه، لا على إنسانيته وفضله.

فالعلم والغنى والقوة سبيل السيادة، والجهل والفقر والضعف سبيل العبودية، والسيادة حقٌ ليس بإزائه واجب، والعبودية واجبٌ ليس بإزائه حق.

المسلمون – وحدهم – هم الذين يفهمون الإنسان بمعناه الصحيح، لأنهم أتباع محمد، ومحمد – وحده – هم الذي أعلن حقوق الإنسان بهذا المعنى لأنه رسول الله.

والله – وحده – هو الذي ألهم رسوله هذه الحقوق، لأنه أرسله رحمة للعالمين كافة. أرسله رحمة للذين استضعفوا في الأرض لقلة

المال كالمساكين، أو لفقد العشير كالموالي، أو لضعف النصير كالأرقاء، أو لطبيعة الخلقة كالنساء، فكفل الرزق للفقير بالزكاة، وضمن العز للذليل، ويسّر الحرية للرقيق بالعتق، وأعطى الحق للمرأة بالمساواة.

والمستضعفون الذين رحمهم الله برسالة محمد لم يكونوا من جنس مبين، ولا من وطن معين، إنما كانوا أمة من أشتات الخلق وأنحاء الأرض اجتمع فيها العربي والفارسي والرومي والتركي والهندي والصيني والبربري والحبشي على شرع واحد هو الإسلام، وتحت تاج واحد هو الخلافة.

والإسلام الذي يقول شارعه العظيم "لقد كرمنا بني آدم" لم يخص بالتكريم لونا دون لون، ولا طبقة دون طبقة. إنما ربأ ببني آدمَ جميعا أن يسجدوا لحجر أو شجر أو حيوان، وأن يخضعوا مكرهين لجبروت كاهن أو سلطان.

كان اليهود يزعمون أنهم أبناء الله وأحباؤه، وسائر الناس سواء والعدم! وكان الرومان يدّعون أنهم حكام الأرض وما سواهم خدم! وكان العرب يقولون إنهم أهل البيان وما عداهم عدم! وكان الهنود يعتقدونم أن الله خلق البراهمة من فمه والرجبوت من عضده والمنبوذين من رجله، ولا يستوي الأمر بين رأس وكتف وقدم. "سبحانه"

وكان النظام الاجتماعي كله قائما على الامتياز بالجنس أو بالدين، وعلى السادة بالنسب أو بالمال، حتى جاء محمد اليتيم الفقير الأمي بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله، فأعلن المساواة بقول الله عز اسمه: "إنما المؤمنون إخوة" "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم"

وأكدها بقوله صلوات الله عليه: "الناس سواسية كأسنان المشط" "لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى، كلكم لآدمَ، وآدمُ من تراب".

ثم كان الرقيق والمرأة شيئين لا يملكان ولا يتصرفان، فضيّق الإسلام حدود الرق، وجعل كفارة الذنوب على الصدقة والعتق، وسوّى بين الرجال والنساء بين الحق والواجب.

ثم أعلن حرية العقيدة بقول الله تعالى: "لا إكراه في الدين، قد تبين الرشد من الغيّ" "ولو شاء ربك لآمن من في الأرض كلهم جميعا، أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين؟> واحترم عقائد أهل الكتاب، وضمن لهم حرية العبادة، وأمان العيش، وعدل القضاء، وأمر الولاة أن يرعوهم ويعطفوا عليهم، وأوصى المسلمين أن يبروهم ويقسطوا إليهم، ثم أعلن الإسلام حرية الفكر والرأي، فلم يقبل إيمان المقلد ولا حكم المستبد، وأمر بالنظر في ملكوت السماوات والأرض، ووسع صدره لأهل السياسة حتى تعددت الأحزاب، ولأهل الجدل حتى كثرت الفرق، ولرجال الفقه حتى تنوعت المذاهب.

وسمح لأهل الذمة وأصحاب النحل أن يدعوا إلى أديانهم ويدفعوا عنها في المدارس والبيع، ونهانا ألا نجادلهم إلا بالتي هي أحسن.

ثم احترم الملكية، وثبت لها الأصول، ونظم المواريث ورتب عليها التعامل. وهذه هي جماع الحقوق الطبيعية التي كفلها الإسلام للإنسان على اختلاف ألوانه وأوطانه وألسنته.

أعلنها محمد بن عبد الله منذ ثلاثة عشر قرنا ونصف قرن، والأمر يومئذ للجهالة، والرأي للضلالة، والحكم للشغيان، فأنقذ بها

الإنسانية من إسار المادية والعصبية والأثرة، ثم أكرمها ونعمها وهداها الطريق المستقيم إلى نظام أكمل وعالم أفضل، وحياة أسعد.

ولكن الإنسانية ــ وا أسفاه ــ أضلت هذه السبيل! أضلها أولائك المنافقون الذين يعلنون لها اليوم هذه الحقوق، وهم يُسرّون في أنفسهم تأكيد الامتيازات وتأييد الفروق".

وقد حرص أحمد حسن الزيات في كثير من مقالاته النابعة من هدى الإسلام على إيقاظ الضمير لدى المسلمين، وتقوية الوازع الذاتي الذي يعد دعامة أساسية من دعائم الأخلاق، كما يرسي ويغرس معاني التراحم والتكافل والإخاء بين بني الإنسان، ومن ذلك مقاله بعنوان "هل لأغنيائنا وطن؟" يقول فيه بعد افتتاحية المقال مجيبا عن تساؤله الحائر:

"الواقع الذي لا مراء فيه أن ليس لأغنيائنا وطن، إنما لهم قصور لإتلاف النعمة، ومزارع لعصر الفلاح، وبرك لصيد البط، وميادين لسباق الخيل، وأندية لقتل الوقت، ومنازه لإظهار الأبَّهة.

هل سمعت أن غنيًا من الأغنياء أو أميرا من الأمراء قال: إن له وطنا فتبرع له بطائرة في الجيش، أو بجائزة في المعارف، أو بكرسي في الجامعة، أو بمستشفى في الصحة، أو بملجأ في الأوقاف؟

ولئن سألتني عن تعليل ضعف الوطنية من هؤلاء الناس لأقولن لك: إنيَ عنه عاجز. ومن الصعب على العقل أن يتصور أن أصحاب المجد وأصحاب السعادة لا يجدون في أنفسهم من الحب لمصر الحبيبة الخصيبة، ما يجده الإنسان الفطري للغابة السليبة والبادية الجديبة".

ثم يقول مؤكدا تقصير الأغنياء في مصر وقعود همتهم واشتغالهم بصغائر الشهوات وتافه الملذات، في حين يعنى الأغانب الوافدون بشئون الاقتصاد والتجارة، ويؤدون للوطن خدمات نافعة،

ليس بدافع الوطنية، وإنما بدافع الكسب المشروع، والجد المثمر، يقول في ذلك:

"يكاد النيل يعتقد أن أكثر الأجانب الذين يعيشون فيه خير له من أكثر الأغنياء الذين يعيشون عليه! لأن أولائك يعاملونه معاملة الراعي الذي يحلب ويرعى، وهؤلاء يعاملونه معاملة العلق الذي يُمتص ويهمل، فأينما رأى التجارة والعمارة والإنتاج رأى ضيوفه، وحيثما رأى الإسراف والإتلاف والتبطل رأى أهله؟

ليتني أدري ماذا يقول الغني الأصيل إذا نافره الأجنبي الدخيل أمام قدس الوطن؟ أيقول له: هذه رءوس أموالي تنشئ الشركات، وتقيم المصانع وتنمي الثروات! أم يقول له هذه "مشروعات" أعمالي تقر الأمن وتحيي البلاد، وتقتل البطالة! أم يقول له: هذه ثمار إفضالي تعزز الدفاع، وتشجع الإبداع، وتنشر الثقافة! الله أعلم يومئذ أيهما يقول ذلك وغير ذلك، وأيهما يقف ناكس الرأس، خاضع الطرف، عي اللسان، لا يجري على باله إلا أنماط الثياب، وسلائل الكلاب، وفصائل الخيل، وطرز السيارات، وأندية القمار، وحسان هوليود!.

يظهر أن التفدية والتضحية والخدمة العامة إنما تكون أثرا لقوة الروح وصحة الخلق، فإن أول من تطوع للجهاد شباب الأمة، وأول من تبرع للدفاع رجال الدين، فالحيلة في أغنيائنا إذن هي حيلة الله، هو وحده الذي يملك أن يحيل في النفوس عبادة المال عبادة للوطن، ويجعل في القلوب محبّة النفس محبة للناس.

يا أغهنياءنا إنما نريد أن نحبكم فساعدونا على خلق هذا الحب، إن ديننا ينهانا أن ننفث علسكم نعمة الله. وإن وطننا يمنعنا أن نضن عليكم بأخوة اللوطن، ولكن العقيدة والوطنية التين تحببانكم إلينا، هما -

كذلك - التان تغضباننا عليكم! لأن الأمة تريد أن تقوى وفي نفوسكم قوتها، وتبغي أن تعتزَّ وفي رءوسكم نخوتها، وتحاول أن تدافع وفي أيديكم ثروتها، فحرمتموها كل ذلك، ووضعتموه في غير موضعه، وأضعتموه في غير سبيله، ثم مكنتم للجهل والفقر والمرض أن تدهمها من كل جانب، فقعد القوي لجهله عن السعي، وفتر العالم لفقره عن البحث، وعجز الضعيف لمرضه عن الإنتاج" (٩)

الشعرية في نظرات المنفلوطي:

يعد مصطفى لطفي المنفلوطي واحدا من أهم أعلام حياتنا الأدبية في بداية النهضة الحديثة منذ مطلع القرن الفائت، وقد بدأ نجمه يسطع من عام ١٩٠٧م بما كان ينشره من مقالات أسبوعية في جريدة المؤيد بعنوان "النظرات".

وإذا كان "رفاعة رافع الطهطاوي" هو رائد الترجمة في مصر، و"محمود سامي البارودي" هو مجدد الشعر العربي ومعيده إلى أصالته، فإن "مصطفى لطفي المنفلوطي" هو رائد حركة تحرير النثر العربي من قيود السجع والجناس والزخارف اللفظية في إطار مدرسة المحافظين النثرية.

وتتسم أعمال المنفلوطي برهافة الأحاسيس وشاعرية المعاني، وجمال الديباجة، وحلاوة التعبير، وحسن التوقيع والتظرف في السرد والأوصاف، ويتميز أسلوبه بصدق العاطفة في تناول قضايا المجتمع.

وقد عيب عليه ترادفه في أسلوبه، وتنميقه الزائد، كما عيب عليه عنايته بالأسلوب المسموع دون المعنى العميق، وهذا في نظري لا يعد عيبا على إطلاقه، بل هو من أهم ما يميز أدب المنفلوطي كما سيظهر في الدراسة.

وقـد لـف كـل مـن الحـزن والكآبـة والتـشاؤم كتابـات المنفلـوطي، وهـو – فـي ذلـك – متـأثر بالقـصص الفرنـسية ذات طـابع الكآبـة والتـشاؤم؛ فـأورث تـصوير الآلام والآثـام، ولا يبـصر مـن الحيـاة سـوى وجههـا القـاتم القبـيح، وقـد يكـون هـذا المنـزع مـن دوافـع بـروز الـشعرية فـي مـضمون كتاباته النثرية.

ومجموعـــة مقالاتـــه "النظـــرات" منـــشورة فـــي ثلاثـــة أجـــزاء (١٩١٠م – ١٩٢٠م) وهـي توضـح مذهبـه فـي الأدب، ودفاعـه عـن المثـل العليا للثقافة العربية والإسلامية، ونقد الرذائل الاجتماعية .

وقـد اختلـف النقـاد حـول أدب المنفلـوطي؛ فمـنهم مـن وصـفه بالـسطحية والـسذاجة، وأنـه مفـرط فـي الكآبـة والحـزن، وممـن رمـاه بهـذا "عباس محمود العقاد"، ومع هذا كان ينصح تلامذته بقراءة كتبه.

ومـع هـذا فـإن هـؤلاء الـذين طعنـوا فـي أدبـه وصـفوه بأنـه واضـع الإنـشاء العـصري فـي مـصر، وأقـروا بلاغتـه فـي رشـاقة العبـارة، ورقـة التعبيـر، وتـصوير الحـوادث تـصويرا حقيقيـا، يـضرب بـه المثـل فـي متانـة التركيب وحسن اختيار اللفظ والمتانة في التعبير

وهنـاك فريـق آخـر مـن النقـاد رفعـه إلـى عنـان الـسماء جـاعلا إيـاه فـوق الجميـع؛ فهـو – عنـدهم – أميـر البيـان، كمـا قـال هـو عـن نفـسه: "المنفلـوطي شـعره كـالعقود الذهبيـة، إلا أن حبـات اللؤلـؤ فيهـا قليلـة، فهـو يخلب بروائعه أكثر مما يخلب ببدائعه".

وإذا قرأنـا "النظـرات" قـراءة متأنيـة، مـستكنهين خفايـا الـنص منهـا، وجـدناها تحتـوي عـددا مـن عناصـر الـشعرية، التـي تمثـل البـساط الموشـى الـذي يعطـي تراكيـب الجمـل عنـد المنفلـوطي رونقـا وجمـالا، ويزيد التعبير دقة ورقة وبهاء وحسنا.

ومن ثم يمكننا الجزم أن من أهم الركائز التي يقوم عليها فن النثر عند المنفلوطي تتمحور حول كثير من الأصول التي يقوم عليها فن الشعر؛ فنثره – قصة ومقالا – يفيض بموسيقى رقراقة منسابة متتابعة تتابع النغم الشعري، كأن المنفلوطي أراد أن يكون شاعرا في نثره، وكأن الشعرية قد أزكت في أعماله الإبداعية قبسا من الفن الرفيع الذي لم يخلُ من دم الشعر يسري في شرايين فن النثر، ومن ثم يخفق قلب النثر فينبض بما يمليه عليه خفقان فن الشعر.

وليس ذلك بغريب على المنفلوطي لأن له شعرا جيدا وإن كان قليلا، لكنه زاده مستعيضا بالنثر الدائر في فلك آليات فن الشعر، فعين المنفلوطي شاخصة نحو الشعر، معتمدا على نغم الشعر وموسيقاه، سابحا وسط آفاق بعيدة من الخيال، فتنبعث الأنوار والألوان من هذه الآفاق.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن موسيقى الكلمات – عند المنفلوطي – ليست موسيقى اللفظ الأجوف الذي يقرع الأذن من غير أن يحمل من المعاني والأفكار الأصيلة، وهي غذاء السمع والقلب والحواس، لتكون مداد العقل والرأي والأفكار.

وقد انطلق المنفلوطي في نثره من عاطفة ملتهبة متأججة، تمثل دوافعه لاستكناه خبايا الكون واكتشاف مظاهر الجمال فيه، ويشير المنفلوطي ذاته إلى هذه الدوافع في مقدمة الجزء الأول من "النظرات" بقوله:

"كل ما كان من أمري أنني كنت امرأ أحب الجمال، وأفتتن به كلما رأيته في صورة الإنسان، أو مطلع البدر، أو مغرب الشمس، أو هجعة الليل، أو يقظة الفجر، أو قمم الجبال، أو سفوح التلال، أو

شواطئ الأنهار، أو أمواج البحار، أو نغمة الغناء، أو رنة الحداء، أو مجتمع الأطيار، أو منتثر الأزهار، أو رقة الحس، أو عذوبة النفس، أو بيت الشعر، أو قطعة النثر.

فكنت أمر بروض البيان مرا، فإذا لاحت لي زهرة جميلة بين أزهاره تتألق في غصن زاهر بين أغصانه، وقفت بين يديها وقفة المعجب بها الحاني عليها، المستهتر بحسن تكوينها، وإشراق منظرها، من حيث لا أريد اقتطافها، أو إزعاجها من مكانها، ثم أتركها حيث هي وقد علقت بنفسي صورتها إلى أخرى غيرها، وهكذا حتى أخرج من ذلك الروض بنفس تطير سرورا به، وتسيل وجدا عليه، وما هو إلا أن درت ببعض تلك الرياض بعض دورات، ووقفت على أزهارها بعض وقفات، حتى شعرت أن قد بدلت بنفسي نفسا غيرها، وأن بين جنبي حالا غريبا لا عهد لي بمثلها من قبل، فأصبحت أرى الأشياء بعين غير التي كنت أراها بها، وأرى بها من المعاني الغريبة المؤثرة ما يملأ العين حسنا والنفس بهجة".

وعلى هذا وقع اختياري لهذه الدراسة، محاولا استكناه هذه الملامح الشعرية في نثر مصطفى لطفي المنفلوطي، واخترت - كذلك - "النظرات" بما تحتويه من مادة ثرية أتوقع أن تخدم البحث وتوشي بما في فن المنفلوطي النثري من كوامن وإيحاءات، معتمدا - في ذلك كله - على تحليل النصوص ومفجرا طاقاتها الفنية وأبعادها المتعددة، ومعانيها المتنامية.

نموذج من أدب المنفلوطي:

من أهم ما يعبر عن الإشارات السابقة في أدب مصطفى لطفي المنفلوطي ما ورد في صورة مقدمة لكتابه "النظرات" يقول فيها:

"يسألني كثير من الناس – كشأنهم في سؤال الكتاب والشعراء – كيف أكتب رسائلي؟ كأنما يريدون أن يعرفوا الطريق التي أسلكها إليها فيسلكوها معي، وخيرٌ لهم ألا يفعلوا، فإني لا أحب لهم ولا لأحد من الشادين في الأدب أن يكونوا مقيَّدين في الكتابة بطريقتي، أو بطريقة أحد من الكتاب غيري.

وليعلموا – إن كانوا يعتقدون لي شيئا من الفضل في هذا الأمر – أنّي ما استطعت أن أكتب لهم تلك الرسائل التي يعلمونها بهذا الأسلوب الذي يزعمون أنهم يعرفون لي الفضل فيه إلا لأني استطعت أن أتفلّت من قيود التمثُّل والاحتذاء، وما نفعني في ذلك شيء ما نفعني ضعف ذاكرتي والتواؤها عليَّ، وعجزها عن أن تمسك إلا قليلا من المقروءات التي كانت تمر بي؛ فلقد كنت أقرأ من منثور القول ومنظومه ما شاء الله أن أقرأ، ثم لا ألبث أن أنساه، فلا يبقى منه في ذاكرتي إلا جمال آثاره وروعة حسنه ورنَّة الطرب به.

وما أذكر أني نظرت في شيء من ذلك لأحشو به حافظتي، أو أستعين به على تهذيب بياني، أو تقويم لساني، أو تكثير مادة علمي باللغة والأدب، بل كلما كان من أمري أني كنت امرأ أحب الجمال وأفتتن به كلما رأيته صورة الإنسان أو مطلع البدر، أو مغرب الشمس، أو هجعة الليل، أو يقظة الفجر، أو قمم الجبال، أو سفوح التلال، أو شواطئ الأنهار، أو أمواج البحار،أو نعمة الغناء أو نعمة الحُداء، أو متجمَّع الأطيار، أو منتثر الأزهار، أورقَّة الحسّ، أو عذوبة النفس، أو بيت الشعر، أو قطعة النثر.

فكنت أمرُّ بروض البيان مرًّا فإذا لاحت لي زهرة جميلة بين أزهاره تتألّق في غصن زاهر بين أغصانه، وقفت بين يديها وقفة

المعجب بهاء الحاني عليها، المستهتر بحسن تكوينها، وإشراق منظرها، من حيث لالا أريد اقتطافها، أو إزعاجها من مكانها، ثم أتركها حيث هي وقد علقت بنفسي صورتها إلى أخرى غيرها، وهكذا حتى أخرج من ذلك الروض بنفس تطير سرورا به، وبسيل وجدا عليه.

وما هو إلا أن زرت ببعض تلك الرياض بعض دورات، ووقفت على أزهارها بعض وقفات حتى شعرت أنني قد بُدّلت بنفسي نفسا غيرها، وأن بين جنبيّ حالا غريبة لا عهد لي بمثلها من قبل، فاصبحت أرى الأشياء بعين غير التي كنت أراها بها، وأرى فيها من المعاني الغريبة المؤثرة ما يملأ العين حسنا، والنفس بهجة.

فقد أرى الناس فرأيت نفوسهم، وأرى الجمال فرأيت لبّه وجوهره، وأرى الخير فرأيت حسنه، وأرى الشر فرأيت قبحه، وأرى النعماء فرأيت ابتسامتها، وارى الباساء فرأيت مدامعها، وأرى العيون فرأيت السحر الكامن في محاجرها، وأرى الثغور فرأيت الخمر المترقرقة بين ثناياها.

وكنت أرى الشمس فرأيت خيوطها الفضية الهفهافة بين السماء والأرض، وأرى القمر فرأيت شعاعه وكأنما يهم أن ينبسط حتى يفيض من جوانبه فيضا، وأرى الفجر فرأيت بياضه وهو يدبُّ في تجاليد الظلام دبيب المشيب في تجاليد الشباب، وأرى النجوم فرأيت عيونها الذهبية تطلّ على الكون من فروج قميص الليل، وأرى الليل فرأيته وهو يهوي بأجنحته السوداء إلى الأرض هُويّ الكرَى إلى الأجفان.

وكنت أسمع خرير الماء فسمعت مناجاتهوحفيف الأوراق ففهمت نغماتها، وتغريد الأطيا ر فعرفت لغتها، فأحببت الأدب حبًا مجًاملاً ما بين جانحتي.

فلم تكن ساعة من الساعات من الساعات أحبُّ إليَّ ولا آثر عنديمن ساعة أخلو فيها بنفسي، وامسك عليّ ببابي، ثم أسلم نفسي إلى كتابي، فيخيل إليّ كأني قد انتقصت من هذا العالم الذي أنا فيه إلى عالم آخر من عوالم التاريخ الغابر، فأشاهد بعينيّ تلك العصور الجميلة، عصور العربية الأولى، وأرى العرب في جاهليتها بين خيامها وأبيتها وأطنابها وأعوادها وإبلها وشائها وشيحها وقيسومها، وأرى مساجلتها ومنافرتها وحبها وغرامها، وعفتها ووفاءها، وشحوب وجوهها وسمرة ألوانها، وضوي أجسامها، وترددها في بياديها بين حمارة القيظ وصبارة البرد، وتنقلها من صحراء إلى ريف، ومن مشتى إلى مصيف، ومن نجد إلى وهد، ومن شرف إلى غور، وانتجاعها مواقع الغيث ومنابت العشب، وقناعتها من الطعام بأحفان التمر،وقعاب اللبن وأصوع الشعير.

فإذا جدّ الجد أكلت القد، واشتوت الجلد، وتبلعت بالضب واليربوع وعراقيب الآبال وأظلاف الأبقار، واكتفاءها من اللباس بأكسية الكرابيس، وأردية الأشعار، وقمص الأوبار.

فإذا أعوزها ذلك لبست الظلّ وافترشت الرمل غير ناقمة، ولا ساخطة ولا متبرمة بقضاء الله وقدره في قسمة أرزاقه بأرزاقه بين عباده، ولا باكية حظها من رخاء العيش ولينه.

ثم أراها بعد ذلك وقد أنعم الله عليها بنعمة المدنية الإسلامية؛ فأرى رغد عيشها ولين طعامها، واعشوشاب جانبها، وعذوبة مواردها ومصادرها، وسرورها وغبطتها بما أفاء الله عليها من ذخائر الفرس وأعلاق الروم، وامتلاء قصورها باللؤلؤ المنظوم من القيان، واللؤلؤ المنثور من الولدان.

وأرى مجالس غنائها ومجامع أنسها ومسارح لهوها ومجاملات سبقها وملاعب جيادها ومذاهب طرائدها ومواقف حجها، وازدحام شعرائها على أبواب أمرائها، وجوائز أمرائها في أيدي شعرائها، وانطلاق ألسنتها بوصف ما تشاء من الأعواد والبرابط والمعازف والمزاهر والأقداح والدنان والموائد والصحف وألوان الطعام حلوه وحامضه، وأصناف الشراب حلاله وحرامه، والطيور المحلقة في الأجواء والسفن الذاهبة في الدأماء، والرياض الخضراء والغابات الشجراء، والقصور وتماثيلها، والبحيرات وأسماكها، والأنهار وشواطئها، والأزهار ونفحاتها، والغيوث وقطراتها، ودبيب الحب في القلب، والغناء في السمع، والصهباء في الأعضاء، وخلجة الشك، ولمحة الفكر، وبارقة المنى.

ثم لا أشاء أن أرى بين هذا وذاك خلقا عذبا، أو أدبا غضًا، أو حبًا وفيًا، أو مجونا مستظرفا، أو جوارا مستملحا، إلا وجدته، ولا أو أسمع ما تهتف به العاتق في خدرها، وما يحدو به الحادي في أعقاب إبله، وما يتغنّى به العاشق، وما يهذي به الشارب، وما يترنم به الشادي، وما يساجل به الماتح، إلا سمعته، ولا أن أعلم ما يهجس في نفس المحب إذا اشتمل عليه ليله، والحائر إذا ضل به سبيله، والثاكل إذا ثكلت بواحدها، والموتور إذا حيل بينه وبين واتره، والكريم إذا لاح له منظر من مناظر البؤس والشقاء، والغريب في دار غربته، والسجين بين جدران سجنه، والخائف إذا وقف بين الرضا والغضب، والمقدَّم للقتل إذا وقف بين الرجاء واليأس، والبائس إذا أعوزه القوت، واليائس إذا أعوزه الموت، والعزيز إذا ذلّ، والمشرف إذا نوى، والشريف إذا عبث بشرفه عابث، والغيور إذا لمس عرضه لامس، إلا علمته.

ولا أن أعرف خلق الدهر في تنقله بالناس ما بين رفع وخفض، وجدة وفقر، ونعيم وبؤس، وإقبال وإدبار، ولا أثر يده السوداء في خراب القصور وخلاء الدور وإقفار المغاني وتصويح الرياض، إلا عرفته.

فكنت أجد في نفسي اللذة والغرطة بذلك كله،ما لا يقوم به به عندي كل ما ينعم به الناعمون من رغد في العيش ورخاء، حتى ظننت أن الله – سبحانه وتعالى – قد سمع لي في هذا الأمر، وأنه لمّا علم أنه لم يكتب لي في لوح مقاديره ما كتب للسعداء والمجدودين من عباده من مال أو جاه أو عيش في ظله، وأنعموا بثمرته زخرف لي هذا الجمال الخيالي البريء من الريبة والإثم، وزوره لي تزويرا بديعا، ووضع لي فيه من الملاذ والمحاسن ما لم يضع لغيري، رحمة بي وإرعاء عليّ أن أهلك أو يهلك لبّي بين اليأس القاتل والرجاء الكاذب.

وهكذا لا أزال محلقا في هذا الجو تلبديع من الخيال، أضحك مرة، وأكتب أخرى، وأتغنى حينا، وأبكي أحيانا، حتى يرميني تالباب ببعض الطارقين، أويستعيد إليّ نفسي مستعيد.

ولم يكن حولي ذلك العهد ممن يستعين بمثلهم مثلي على الأدب أحد، لأني كنت أعيش في مفتتح عهدي به – ولم أكن زاهمت إذ ذاك الثالثة عشرة من عمري – بين أشياخ أزهريين من التراز القديم، لا يرون رأيي فيه، ولا يتعلقون منه بما أتعلق، فكانوا يرون أن التوفر عليهأو الإلمام به عمل من أعمال البطالة والعبث، وفتنة من فتن الشيطان، فكان الذين يتولون أمري منهم لا يزالون يحولون بيني وبينه، كما يحول الأب بين ولده وبين ما يعرض له من فتن الهوى ونزعات الصبوة، ضنًا بي، يزعمون أن أنفق ساعة من ساعات دراستي بين لهو

الحياة ولعبها، فكنت لا أستطيع أن ألمّ بكتابي إلا في الساعة التي آمنفيها على نفسي أن يلموا بأمري.

وقليلا ما كنت أجدها، وكثيرا ما كانوا يهجمون مني على ما لا يحبون، فإذا عثروا في حقيبتي أوّل إليهم أنهم قد ظفروا بالدينار في حقيبة السارق، أو الزجاجة في جيب الغلام، أو العشيقة في خدر الفتاة، فأجد من البلاء بهم والغصص بمكانهم ما لا يحتمل مثله مثلي، وهم لا يعلمون – أحسن الله إليهم – أنهم وجميع من يدور به جدار مسجدهم حسنة من حسنات الأدب الذي ينقمون منه ما ينقمون، ويد من أياديه البيضاء على هذا المجتمع البشري.

فلولا الأدب ما استطاع أئمتهم المجتدون فهم آيات الكتاب المنزل، ولا استنباط تلك الأحكام التي دوّنوها لهم، وتركوها بين أيديهم يستغلونها كما يستغل المالك ضيعته، ويعيشون في ظلها عيش السعداء المترفين، ولولاه ما استطاع علماءهم اللغويون أن يورثوهم هذه العلوم اللغنية، التي يدرسون اليوم نحوها وتصريفها وبيانها ومعانيها في مجالس علمهم، ويدلون بمكانهم منها على الناس جميعا، كما لا يعلمون أن الأدب هو خير ما يستعين به متعلم على علم، وأن الذوق الأدبي الذي يستفيده المتأدب من دراسة المتأدب من دراسة الأدب ومزاولته هو الميزان الذي يزن به ما يحاول فهمه من عباراتالعلوم وأساليبها، والدليل الذي يتسمته ويترسم مواقع أقدامه في فهم أصول الدين، ليكون مجتهدا إن استطاع، أو واقفا على منازع المجتهدين، واللسان الذي يستعين به على الإفضاء بأدق أغراضه وأعمقها، وأقساها مكانا من قلبه، ليكون إنسانا ناطقا ومعلما نافعا، ولولا أن هؤلاء الزارين على الأدب من علماء الدين وشيوخه – وهم اليوم والحمد لله قليل بل هم في

طريق الفناء والازدراد قد تعلقوا منه بما كان يتعلق به أسلافه وأنمتهم من قبل، لنالوا به في دينهم خيرا كثيرا، ولاستدفعوا به عن أمرهم انفسهم شرا كثيرا.

فما زال الدين واضح المنهج، قائم الحُجَّة، وما زالت آيات الكتاب ومتون الأحاديث سائغة هنيئة، لا يلحقها الريب ولا يحيط بها الشك، ولا تطير بجنباتها الأوهام والظنون، حتى جهل علماء الدين الأدب ففسدت أذواقهم، وضلت أفهامهم، فكثر بينهم التأويل والتخريج، ووهت تلك العقدة الوثيقة بين الألفاظ والمعاني واسترخت عراها من أيديهم، فأصبح كل لفظ في نظرهم محتملا لكل معنى، حتى ما يأبَى أحدهم على الآخر شيئا وتهافت هذا الحاجز الحصين الذي كان قائما بين الحقيقة والمجاز والحقيقة والخيال، فبغى بعض الكلم على بعض، وعاث كل منهما في تربة صاحبه إقبالا وإدبارا وجيئة وذهوبا وصعودا ونزولا، فاستطاع الواغلون في الدين والناصبون له أن يدخلوا عليه عليه الأحاديث المنحولة الغريبة في أساليبها عن مناهج العرب ومناحيهم ما لا يضبطه الحساب كثرة، فهلكت الأمة بين هذا وذاك هلكا لا تزال تتجرع كأسه المريرة حتى اليوم.

فالحمد لله أولا وللأدب ثانياعلى نجاتي منهم فيما كانوا يرمون بي ويحاولون مني، بل أحمد الله إليهم كذلك فقد كفيت بهم وبسوء رأيهم في الأدب، ونقمتهم عليه شر من يدهل بيني وبين نفسي في المقابلة بين شاعر وشاعر، وكاتب وكاتب، أو الموازنة بين أسلوب واسلوب، وديباجة وأخرى.

فلم يكن لي عون على ذلك كله غير شعور نفسي وخفوق قلبي خفقة السرور أو الألم إن مر بي ما احب او ما أكره من حسنات القول

أو سيئاته، من حيث لا أعرف سبيل ذلك ومأتاه، فكان شأني في ذلك شأن السامع الطروب الذي تطربه نغمة وتزعجه أخرى، فيطير بالأولى فرحا وبالثانية جزعا، ولقد يكون ضعيف الإلمام بضروب الإيقاع وقواعد النغم.

فكنت لا أقرأ إلا ما أفهم، ولا أفهم إلا ما أشعر أنه قد خرج من فم قائله خروج السهم من القوس فإذا هو في كلد الرمية ولبها، فإن رأيت أن المعنى قد قام دونه ستار من التراكيب المتعاظلة، والأساليب الملتوية، علمت أن القائل إما ضعيف المادة اللغوية، فهو يعجز عن الإفضاء بما في نفسه، لأنه لا يعرف كيف يفضي به، وإما جاهل لم يستو له المعنى الذي يريده كل الاستواء، ولم يدُرْ في جوانب نفسه حتى يستقر في قراره منها، فهو يتخيله تخيلا، ويجمجمه ويهذي به هذيانا، فلا سبيل له إلى الإفصاح عنه.

وإما داهية محتال قد علم أن المعنى الذي يجول في نفسه ويشتمل عليه خاطره تافه مرذول، وكان لا بد له أن يُنفِقه، على الناس ويزهرفه لهم ويزوّره في أعينهم، فهو يكسوه أسلوبا غامضا ليكدهم ويجهدهم في سبيله، حتى إذا ظفروا به بعد ذلك خيل إليهم أنهم قد ظفروا بمعنى غريب أو خاطر بديع. ووجدوا فيه عند الوصول إليه من اللذة والمتعة ما يجد الظامئ في ضجضاج الماء الكدر إذا أبعد النجعة في طلبه، ووصل إليه بعد الجهد والإشفاء.

وإما عاجز ضعيف القوة النفسية قد علم أن ضعفاء الأفهام من الناس – وهم سواد الأمة ودهماؤها – لا يرضون عن معنى من المعاني، ولا يستسنون، ولا يقيمون له وزنا إلا إذا جاءهم في جلده من الألفاظ المتكرسة المتقبضة، وأنهم إذا ورد عليهم أثمن المعاني وأغلاها

وأكرمها جوهرا وأطيبها عنصرافي ثوبمن الأساليب الرقيقة الشفافة ذهب بهم الوهم إلى أنه ما جاءهم على هذه الصورة إلا لأنه ساقط مبتذل، أو سوقيّ مطروق، فاحتقروه وازدروه، وكان يرى لضعف حيلته وسقوط همته أن لا بد له من موافاة رغبتهم، وبلوغ رضاهم، والنزول على حكمهم، فتجمل لهم باللكنة والعَيّ، وتملق بالغموض والإبهام، وأن أعجمي يظن أن اللغة العربية حروف وكلمات، وهو لا يعرف منها غيرهما، فينطق بشيء هو أشبه الأشياء بما يترجمه بعض المارجمين من اللغات الأعجمية ترجمة حرفية..."(١٠)

١- د/ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ م. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ م.

٢- محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، جـ١، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط١، ١٩٩٣م ، ص١٤٤.

٣- السابق : ص٩٦ وما بعدها .

٤- د/ طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ م.

٥- د/ أحمد عوين: المنزع الوصفي في أدب يوسف عز الدين عيسى دراسة تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، ٢٠٠٠م. وراجع د/ يوسف عز الدين عيسى: الواجهة، دار المعارف، مصر، ١٩٨١ م.

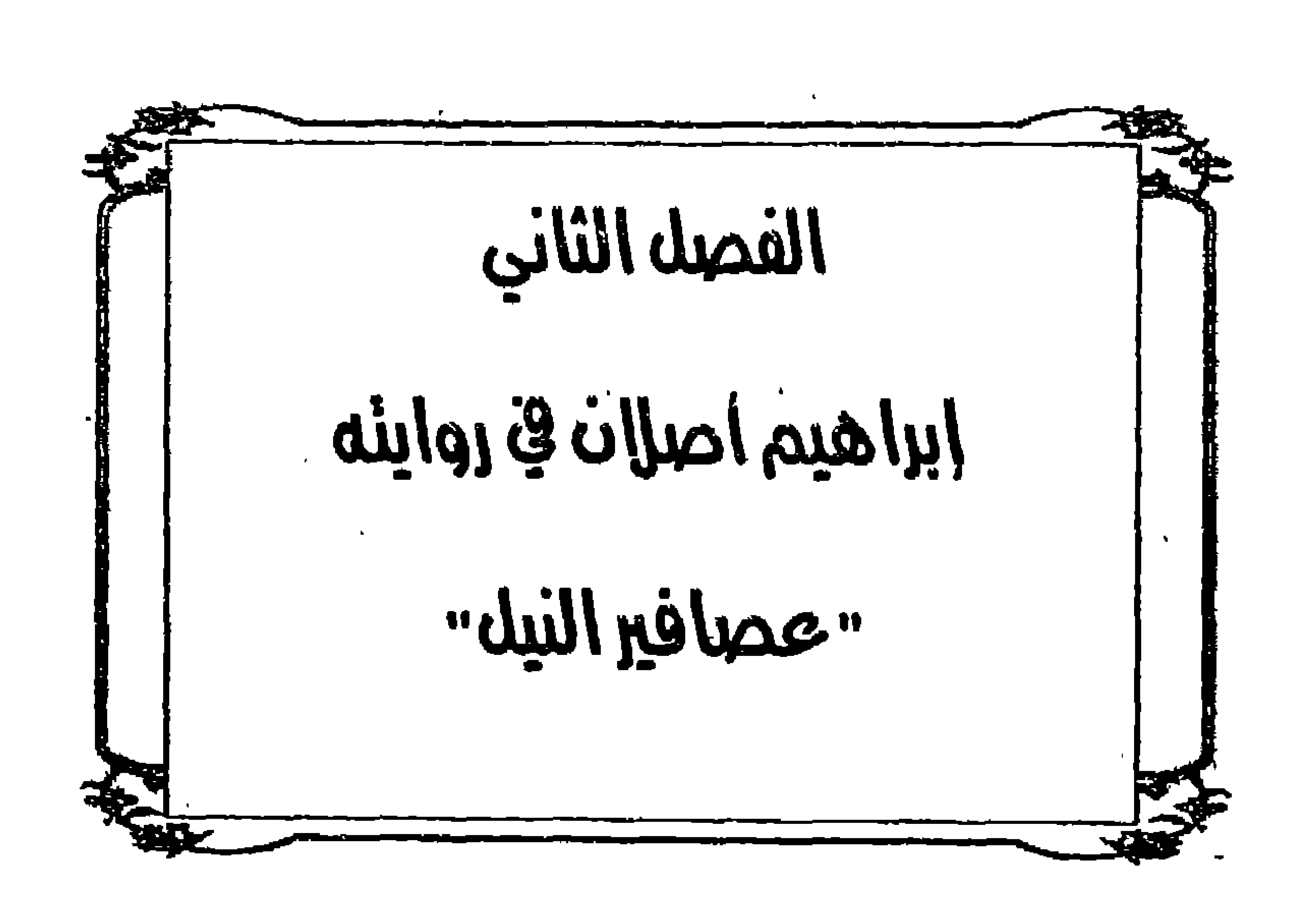
٦- د/ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ١٩٩٤ م.

٧- تشارلتون: فنون الأدب، ترجمة د/ زكي نجيب محمود.

٨- د/ أحمد عبد الغفار عبيد/ المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات، منهجه - قضاياه - ظواهره الفنية، دار المطبوعات الجديدة، ١٩٨٨ م. د/ محمد يوسف نجم: فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، د/ أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦ م.

٩- وحي الرسالة، ٢/٥٧، ١٩٧، ١٨٠، وراجع: د.أحمد عبد الغفار عبيد، المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات منهجه-قضاياه-ظواهره الفنية، دار المطبوعات الجديدة، ١٥٨وما بعدها.

١٠- الشادي: طالب العلم والأدب، أزعجه: اقتلعه من مكانه، التجاليد: الجسم، الطُنُبُ: حبل يشد به الخباء والسرادق ونحوهما، الحمارَّة: شدة الحر، الصبَّارَّة: شدة البرد، القِعاب: جمع قَعْب وهو القدح الضخم، أصوع: جمع صاع وهو مكيال، القِدُّ: السير يقد من جلد، الآبال: جمع إبل، الظِّلف: للبقرة بمنزلة الحافر، الكرابيس: جمع كرباس وهو ثوب غليظ من القطن، البرابط: جمع بربط وهو العود من آلات العزف، الدَّأماء: البحر، الماتح: المستقى على البئر، الموتور: من قتل له قتيل ولم يأخذ بثأره، زوره: حسنه وقومه، زاهم: قارب، الزارين: العاتبين المعيبين يقال زرى عليه أي عاب عليه، المتعاظلة: المعقدة والصعبة، جمجم الشيء في صدره: أخفاه ولم يبده، يُنَفِّقُهُ: يجعله نافقا أي رائجا، زور الشيء: حسنه وزخرفه، الضحضاح: الماء القليل في قعر البئر، استسنى قيمته: رآها سنية رفيعة، اللُّكنة: صعوبة الإفصاح بالعربية، العِيُّ: العجز عن بيان المراد.


الفصل الثاني
إبراهيم أصلان في روايته
"عصافير النيل"

مدخل :

يعد " إبراهيم أصلان " من جيل الروائيين الذى نشأ فى منتصف الستينيات من القرن الماضى متأثرا بمبادئ ثورة يوليو ١٩٥٢م ومتفاعلا مع ما أصاب الوطن من ملمات وعائشا بين تلاطمات وتداخلات عجيبة فى حياة الوطن المعاصرة ، و" أصلان " يصور ذلك كله فى عالمه الروائى منطلقا من أعماق المحلية . ومما يلاحظ - فى البداية - أن لشخصية " أصلان " بعدين أساسيين ؛ يتمثلان فى أنه مصرى من طبقات الشعب المتوسطة من جهة ، ومثقف ثقافة تنتهى به إلى ارتباطه الوثيق بذلك الجيل المأزوم من جهة أخرى .

و" أصلان " - في أعماله الروائية - وفيّ لجذوره الاجتماعية ومنحاز لها بحيث يبدو لنا كأنه واحد من شخصيات العمل الروائى ، أو أن هذه الشخصيات الروائية تعبر - فى الأساس - عن أزمته ؛ فهو يكتب معبرا عن آمال ذلك الواقع الاجتماعى والثقافى والفكرى وآلامه كذلك ، محققا ما ذهب إليه " لوسيان جولدمان" فى قوله : " إن العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس للواقع ولوعى جماعى فعلى ، ولكنه يعكس الذروة من وعى مجموعة محددة وفى أقصى درجات تماسكه ، وهو وعى لابد من تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا فى طريقه إلى حالة معينة من التوازن " (١)

وصدور الكاتب على هذا النحو عن بيئته المحلية يكسبه تفردا بالتعبير الصادق عن هموم الإنسان وسعيه الدؤوب إلى طلب الحرية ومحاولة الإفلات من إسار الإحساس بالغربة النفسية التى يعيشها . وهذا الإغراق فى المحلية يصل بأى أديب إلى الوقوف على عتبات العالمية " إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة الأولى بالبيئة

التـى يـصدر عنهـا . إن همـوم الإنـسان وآلامـه واحـدة مـن هنـا ؛ فـإن التجـارب الأدبيـة تهـدف إلـى تحريـر الإنـسان والقـضاء علـى أسـباب الغربـة التـى تحـول دون سـعادة البـشر ، لـذلك فـإن كـل تجربـة محليـة مثـال لـصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته على القوة المناوءة " (٢)

وروايـة " عـصافير النيـل " (٣) لـ " إبـراهيم أصـلان " خيـر مثـال لهـذه الرؤيـة حيـث يعبـر " أصـلان " ـ مـن خلالهـا ـ عـن أبعـاد التجربـة وطبيعـة العـالم المعـيش مـستعينا بتقنيـات فنيـة تبـرز منظـوره الروائـى ووعيـه الفكرى ومـا يختزنـه ـ كذلك فـى اللاشعور ـ ، مـصورا واقـع الحيـاة الاجتماعيـة والفكريـة والنفـسية لأهـالى " فـضل الله عثمـان " الـذين قـدمهم بحيـاد تـام رابطـا إيـاهم بحـدود المكـان ، ومعبـرا ـ مـن خلالهـم ـ عـن تنـاقض الحيـاة الاجتماعيـة والفكريـة ، وراسـما لكـل شخـصية مـن هـذه الشخـصيات دورا محـدد المعـالم بدقـة كبيـرة دون وصـف سـردى تقليـدى لرسـم هـذه الشخـصيات ، ممـا جعـل الروايـة تتـشكل مـن عـدد مـن المـشاهد المتداخلـة ذات الفقـرات المـوجزة ـ أحيانـا ـ حيـث تحمـل إيحـاءات فكريـة وأدوات فنية محكمة .

والنـاظر فـى روايـة " عـصافير النيـل " للوهلـة الأولـى يكتـشف دون أدنـى عنـاء أن " أصـلان " قـد أقـام بنيتهـا الفنيـة علـى نظـم غيـر تقليديـة ؛ حيـث إنـه لـم يخـضع للترتيـب الزمنـى ولا النظـام المنطقـى الـذى يحكـم الحـدث الروائـى ويـربط بـين فـصول الروايـة ومـشاهدها المختلفـة وينقلنـا مـن مكـان إلـى مكـان بنظـام مطـرد ، بـل نجـده يخلـط بـين مـشاهدها وفصولها لا يحده زمان ولا مكان بصورة منتظمة .

ومـع هـذا فقـد اسـتطاع " إبـراهيم أصـلان " أن يخلـق شخـصيات تتحـرك فـى إطـار اجتمـاعى معـين عاكـسا خـصوصية كـل مـن الزمـان

والمكـان ، خالقـا علاقـات وصـراعات بـين هـذه الشخـصيات المختلفـة فـى أطـر مكانيــة محـددة ، لـذا لا يمكـن للـدارس أن يفـصل بـين خطــى الزمـان والمكـان فـى هـذه الروايـة ؛ لأن اختـلاف هـذه النـسق وانكسارها يـؤدى إلـى تـداخل الشخـصيات مما يترتـب عليـه انتقـال مـستمر مـن مكـان إلـى آخـر فـى أزمنــة مختلفــة ، بعـضها فــى زمـن الـسرد وبعـضها الآخـر بـين اسـترجاع واستباق .

علــى الــرغم مــن ذلــك يلاحــظ أن الخطــوط الفكريــة لمــضمون الروايــة تبـرز فــى كـل جزئياتهـا بـروزا ينبـئ عـن تماسـك البنيـة التــى هـى فـى ظاهرهـا غيـر منظمـة ؛ فـلا نحـس باسـتقلال مـشهد مـا عـن فكـرة مـا أو شخــصية مـــا دون غيرهـــا مـــن المـــشاهد أو الأفكـــار أو الشخـــصيات بـــل نستـشعر هـذا التنـاغم سـائدا مـن خـلال سـير حركـة الأحـداث الروائيـة ، لكـن هـذا كلـه يحتـاج إلـى المتلـق الـواعى الـذى يبـذل جهـدا لإعـادة ترتيـب هـذه الشخـصيات وربطهـــا بحـسب تسلـسلها الطبيعـى لا بحـسب ورودهـــا علـــى صـفحات الروايــة ، واضــعا فــى الاعتبـار انتقــال شخـصيات الروايـة بــين الأمـــاكن المختلفـــة بوصـــفها محركـــا أساســيا للحــدث الروائـــى مـــن ناحيـــة ، وبوصـــف المكـــان مـــرآة تعكـــس تحركـــات هـــذه الشخـــصيات ورؤاهـــم المختلفة من ناحية أخرى .

ولمـــا كـــان " إبـــراهيم أصـــلان " يريـــد تـــصوير الواقـــع الحقيقـــى للحيـاة البـشرية فـى " فـضل الله عثمـان " حـرص أن تتحقـق واقعيـة الروايـة ، وشـأنه - فـى ذلك - شـأن الروائيين الجـدد؛ إذ أبـدع فـى روايتـه شخـصيات إنــسانية واقعيـــة تتحـــرك فـــى إطـــار اجتمـــاعى بعينــه (فـــضل الله عثمـــان) عاكـسة خـصوصيته رابطــة إيــاه بالزمـان ، وكـل مــا تطرحــه الروايــة علــى شخـصياتها مـن علاقـات وصـراعات ، وعنـدما يثـار الحـديث عـن واقعيـة

الرواية بهذه الصورة فهذا يعني منهجا في الإبداع الأدبي اتخذ من الواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين كل من الشخصية والحدث الروائي والواقع المعيش ، وقد تفتقر الرواية - بذلك - إلى تقاليد معينة في الشكل ثمنا لواقعيتها وإحساس شخصياتها بوطأة الزمن وتعقد العلاقات الإنسانية. (٤)

التداخل الزمكاني :

. إنه بالنظر للحدث الروائي في "عصافير النيل " دون إغفال المكان يمكن الجزم بأهمية الزمان إلى جانب المكان ، فكلاهما يعد من أهم العناصر التي تسهم في تشكيل بنية الرواية إذ يتلازمان ويمثلان عنصرا مركزيا واحدا تقوم على أساسه الرواية ، ويرتبط هذا العنصر - أيضا - بعناصر القص الأخرى مما ينمي تشكيل الخط الدرامي العام للعمل الروائي الذي يسرد أحداثا تقع في حيز مكاني محدد أو غير محدد ، وقد يكون هذا الحيز واقعيا أو خياليا ، وكل أولئك لابد أن يقع في إطار زمني هو الزمن السردي الذي يصف أحداث العمل ذاته .

والزمكانية تمثل ذلك التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية من جهة والزمانية من جهة أخرى التي تتخلل نسيج العمل الروائي ، والزمكانية - أيضا - فضاء زمني مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي وعلاقتهما بالشخصيات ، " ومن ثم يمكن إحالة الزمكان داخل فضاء الرواية المتخيل إلى نظيره المرجعي أو ما وراء المتخيل، حيث التاريخ والمجتمع يتم تمثلهما بطريقة مجازية تومئ إلى حضورهما الضمني بين فقرات النص ومشاهده " (٥)

ومن الثابت - كذلك - أن الزمن يترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ويحدد السببية والتتابع واختيار الأحداث ، ومن ثم

فإن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة العنصر الزمنى خصوصا فى الرواية الجديدة التى تعقد فيها الخلط بين المستويات الزمنية الثلاثة خلطا تاما ، مما يصعب معه تتبع قراءة النص ، وما دام الزمن على هذه الشاكلة فلابد من دراسته مع العناصر الأخرى لأنه يؤثر فيها وينعكس عليها . (٦)

أما بالنسبة لطريقة " أصلان " التى اعتمدها فى بنية روايته بتداخلاتها الزمنية والمكانية فإنها كانت السبب الرئيس الذى دفع الباحث إلى هذه المحاولة من إعادة التشكيل والترتيب، ولم يكن المقصود فى هذا العمل مجرد رصد لمجموعة من الملاحظات الخاصة بالحبكة أو تحديد عدد من الخطوط الرئيسة للحدث لأنها تصبح فى هذه الحال غير ذات قيمة فى ذاتها ، لكن أهمية هذا العمل تكمن فى الإشارة إلى التقنية الفنية التى التزمها " إبراهيم أصلان " فى روايته ؛ حيث اقتربت - فى تشكيلها - من تلك الروايات الجديدة مخالفة للرواية التقليدية التى تصف المجتمعات وصفا كليا شاملا ، وتتضمن شخصيات بشرية عديدة متنوعة ، وتكتظ بالأحداث وتعنى بتصويرها وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدة من الزمن، لكن رواية " أصلان" تشبه الروايات الجديدة التى لا يجوز تلخيصها - مجرد تلخيصها - كما يقول " روجر ب هينكل " :

" إن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط الرئيسة للحدث ليست بذات قيمة فى حد ذاتها .. اللهم إلا فى تلك الروايات التى عمد الكاتب فى بناء حدثها على لون من التداخل المثير للحيرة والارتباك . كثيرون جدا هؤلاء الذين يبدأون دراسة الأدب ولديهم اقتناع شديد بأن تحليل الرواية يعنى إعادة تقديم أحداثها بعبارتهم الخاصة . وهذا فى حد

ذاته عمل ليست له أدنى قيمة .. وأى قارئ متواضع الذكاء بمقدوره إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة فى معظم الروايات . إن العناية بالخط الأساسى للحدث فى رواية ما تعد أمرا هاما فى تلك الروايات التى يطرد خلال بنائها استثمار الحدث لما نتوقعه من احتمالات مسيرة الرواية استثمارا فنيا ذكيا حين يقودنا المؤلف تجاه أبعاد عميقة ومعان خفية يحرص على ألا نفلتها " (٧)

وهذا يدفعنا - لا محالة - إلى تتبع وجهة الرواية ومحاولة استكناه منظورها وما تشكله من عالم غريب ، خصوصا إذا انتحت منحى جديدا مثل "عصافير النيل" وهذا يعنى أن تلك التصورات التى لا يتوقف تولدها وتناميها ترتهن بشكل القصة . قد لا تلزمنا محاولة التنبؤ بوقوع أحداث معينة.. لكن الأحرى أن نستبين المدى الذى سوف تقودنا إليه داخل حياة الشخصية .. أن نعرف نطاق الخبرات التى سوف تشغلها، والأهداف التى تسعى إليها ونستشعر المصير الذى توشك الشخصيات أن تؤول إليه ... وهذا أمر ضرورى بالنسبة للحبكة القصصية . وكلما توثقت الروابط النفسية التى تربط ما بيننا وبين أشخاص الرواية كان هذا حريا بدفعنا إلى موالاة التفكير فيما سوف يحدث لهم . ومع اطراد اهتمامنا بالشخصية القصصية ؛ نحاول التنبؤ بما سوف تتطور إليه الأحداث حتى يصل بنا الأمر إلى تمثل النهاية التى تنتهى إليها القصة . (٨)

الشخصية المسطحة والحبكة :

وإذا أردنا تطبيق ذلك على " عصافير النيل " فإننا لا نكاد نجد هذا النهج سوى فى رسم شخصية وحيدة هى شخصية " هانم " أم " عبد الرحيم " و"نرجس" وجدة أبناء " البهى عثمان " ؛ " عبد الله " و"

سلامة " و" إحسان " ، رابطين ذلك كله بالمكان وتحرك هذه الشخصية من خلاله ، مما يثبت أن الحيز المكانى " لا يتحقق - إذن - حضوره من خلال فرادة هندسية أو عراقة تضرب فى التاريخ ، فيشحب بجوارها الجديد ، وإنما يتحقق هذا الحضور فى الشخصيات التى تصطرع على أرضه ، محققة لها وجودا أسطوريا ينقل المكان من مجرد بقعة يعيش فى إهابها أناس متعينون إلى مستوى الرمز ، والأسطورة الدالة " (٩)

ومن خلال التعرض لسير حركة الحدث الروائى تعبيرا عن المنظور الفنى لـ " أصلان " نجده يزيد من تعاطف القارئ الوجدانى نحو " هانم " ، عاكسا على حركتها داخل المكان الملتصقة به بعض الحقائق والأفكار والأيديولوجيات التى يريد أن يبثها من خلال شخصياته ومدى ارتباطهم بالمكان الذى يحيون فيه ، بل المكان الذى يعد جزءا لا يتجزأ من تركيبة هذه الشخصية ، حيث تبرز الآمال المحيطة وطبيعة العلاقات الشائكة تبعا لتطورات الحياة .

هذا على الرغم من أن شخصية الجدة " هانم " شخصية مسطحة - فى ظاهرها - بمعنى أنها " تدور حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا ، أى هى شخصية أحادية الجانب على حين النوع الثانى وهى " الشخصيات المستديرة " أو النامية التى تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة ، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث " (١٠)

وهذه الشخصيات المسطحة يتعرض لها " فورستر" بوصفها تحمل أفكارا ثابتة للروائى أما الشخصيات المستديرة - النامية - التى تجسد التنوع والتعقيد فى طبيعة الشخصية الإنسانية " فهى الشخصيات المناسبة - فى نظره - لتمثيل البعد المأساوى لأطول أمد ممكن ، كما أن

بمقدورها أن تقودنا صوب أى نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتواؤم " (١١)

أما " إدوين موير " فإنه يسلم بوجود الشخصيات المسطحة فى العمل الروائى وثباتها " على أنها خاصية وليس خطأ ، فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهى على سطحيتها تلك ؟ وما وظيفة حبكته ؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات لأنها ما دامت مسطحة فهى لا تتطور ؛ وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات فى مواقف جديدة وتغير من علاقتها بعضها ببعض ، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكا نمطيا " (١٢)

فالكاتب- فى أول مشهد من مشاهد الرواية - يبرز لنا هذه الشخصية من خلال المكان البسيط المسطح المتداخل مع وصف الشخصية ، معبرا عن ثباتها وجمودها وتوقفها فى أمكنة لم تعد موجودة فى الزمن السردى ؛ فهى على الرغم من أنها تنتبه من غفوتها ترجع بانتباهتها إلى زمن ماض ومكان بعيد عن لحظة الصفر ومسرح الأحداث الآنية ، حيث يحملون ابنها " عبد الرحيم " فى عربة إسعاف من " فضل الله عثمان" وهى تعيش بذهنها هناك فى " البلد " ، حيث الانتخابات التى انتهت منذ عشرات السنين (١٣).

ثم نجدها فى آخر مشهد من مشاهد الرواية وقد فارقت " فضل الله عثمان " الذى سكنته أكثر من ثلاثين عاما لم تعد فيها إلى " البلد " ، لكنها لم تستطع نسيان الجذور لأنها لم تجد هويتها فى المدينة ، مما دعاها إلى الخروج للبحث عن ابنتها " نرجس " التى ماتت وهى مغيبة لا تدرى ، وهى - فى الحقيقة - تبحث عن هويتها المفقودة راغبة فى العودة إلى " البلد " التى تمثل لها الأصل والحضن الدافئ الذى

افتقدتــه بالمدينــة حيث إحساسها بــالاغتراب النفسي ، راغبــة فـي الفكـاك من أسره بالرجوع إلى " البلد " :

" والجـدة " هـانم " مـا زالـت تمـشي . تبحـث عـن بيـت ابنتهـا " نـرجس " ناحيــة يـدها الـشمال ، وشـباكها الأخـضر المفتـوح . تـدور مـع الأزقــة ، وتغيــب فــى الحــارات . تفـتش فــى وجـوه النــاس . تلـج البيـوت المفتوحــة وتغادرهــا . وتـدخل الـدكاكين علـى أصـحابها تتفـرج ، وتلمـس فترينــات العـرض الزجاجيـة بأصــابعها الدقيقـة الجافـة وتـضحك فـى عبهـا . وتــدارى اخــضرار وجههـا الغريـب فــى طرحتهـا الحريريــة الـسوداء. إذا داهمهـا الليـل تحتمـى بالمـاء . تنـام جالـسة بجرمهـا الـصغير تحـت شـجيرات الخــروع بأوراقهــا العريـضة المائلــة علــى حافــة النهـر الـساكن ، تغفـو ، وتقـوم علـى ارتجافـة الفجـر الفـضى عبـر الكـوبرى الحديـدى القـاتم . تبلـل وجههـا وتمـضغ قبضة من الأعـشاب الرطبـة وتحبـو . تطلـع أعلـى الـشاطئ المنحـدر ، وتقـف هنــاك تحـت الكـافورة الكبيـرة العاليـة . الجـدة " هـانم " تنظـف ثوبهــا مـن قش المكــان . وتـرهـف أذنيهـا صـوب موكـب عربـات الكـارو القادمــة مـن سـكة القنــاطر وهــى تقتـرب محملـة بالخـضر الطازجـة تتــابع خبـب الخيـل التـى يقودهــا الرجــال النــائمون فــى ضـباب الـصباح . تـسمع رنـين الأجـراس النحيلـة وهــى تتـأرجح ، تـشيعها وهـى تخبـو وتغيـب واحدة تلـو الأخـرى عنـد انحنـاءة النهـر ، وتنـادى علىّ أحد يـسمعها : " مش رايح البلد يا بنى ؟ " " (١٤)

فالجــدة " هــانم " تــدور فــى فلـك مكــان واحــد مغلـق علــى ذاتهــا تبحـث عـن شـيء ضـائع ، وعلـى الـرغم مـن أن الرحلـة من مكـان إلـى مكـان مـستمدة مـن أسـطورة البحـث فإنهــا - هنــا - لا تنتقـل ولا ترتحـل بـل هـى قابعـة فـى مكـان واحد تـدور فيـه فتنتهـى إلـى حيـث بـدأت ، وانغـلاق " هـانم

" بهذه الصورة فى مكان واحد يعبر " عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجى - أى مع الآخرين - بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة ؛ فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها مثل رواية " هرمان هيس " " ذئب الفيافى " ، " ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشف رؤية الروائى لعالمه ولأهم ما يرى أنه هو مشكلة الإنسان " (١٥)

فالجدة " هانم " منذ غادرت " البلد " إلى " فضل الله عثمان " وهى ملتصقة بالمكان لا تغادره بل لا تغادر حجرتها " الصغيرة المعتمة فى نهاية الطرقة الطويلة ... على الكليم بثوبها الأسود " (ص١٧) أحيانا ، وأحيانا أخرى تنام فى العتمة غير " واضحة فى ركن السرير " (ص٥٥) وأحيانا ثالثة تجلس فى " حوش البيت " حيث لا تكاد ترى من " عتمة المكان " (ص٢١٧) أو تقبع فى " الجو المعتم وراء الزير " (ص٢٢٠) .

وظيفة المكان العاكس :

إن هذه التراكيب اللغوية الكثيرة المكثفة التى تعبر عن الظلمة والعتمة تدل على الثبات والجمود بل الفناء والموت ، حيث تشيع فى الرواية ؛ فترد ألفاظ " العتمة " و" الظلمة " وما يجاورها فى حقلها الدلالى ثلاثا وستين مرة مما يشير إلى موقف الكاتب من قضايا وطنه وانعكاس هذا على طبيعة المكان ، وهذا البعد الرؤوى الفنى لا يقف عند حد شخصية الجدة " هانم " بل تعداها إلى شخصيات أخرى فى الرواية ، وإن ربط " أصلان " بين رؤية هذه الشخصيات الأخرى وما عكسه المكان على شخصية " هانم " ؛

فالأستاذ " عبد الله بن البهى عثمان " " يتأمل الصورة التى جلست فى مقدمتها أمه " نرجس " ، ما زالت بصحبتها ، وإلى جوارها الجدة " هانم " ضئيلة فى طرحتها السوداء ، وخلفهما كان خاله " عبد الرحيم " ممتلئا وشابا بشعره الطويل المفروق وبينما هو واقف انقطع النور وجاءت " دلال " تحمل لمبة الجاز الكبيرة وضعتها على قاعدة النافذة الطويلة التى فتح نصفها العلوى على " فضل الله عثمان " المعتم " (١٦)

فانقطاع النور هنا جاء مرتبطا بالصورة المعلقة على الجدار التى تحمل أمه وخاله الميتين حقيقة وجدته الميتة حكما، وهذا يناسب الظلمة التى ترتبت على انقطاع التيار الكهربى ، حتى " فضل الله عثمان المعتم "يبرز هذا الموت والجمود ، وقد برزت هذه الإشارة أكثر من مرة بالنسبة لـ " فضل الله عثمان " (ست عشرة مرة) ، حيث انقطع النور فى وجود " نرجس " و" البهى عثمان " الذى يرى أن " فضل الله عثمان كله عتمة " (ص٢٦) و" نرجس" " التى تخاف من عتمة القبر فتطلب من " البهى عثمان " أن ينيره لها ولو أسبوعا واحدا حتى تألف ظلمة المكان" (ص٢٨،٢٩) .

فمن خلال هذه الألفاظ التى تشيع العتمة والظلمة فى المكان يضغط "أصلان" على ثبوت هذا المكان وتوقف حركيته ؛ فالشخصية - على هذا الأساس - تفقد إحساسها التام بالمكان الحال ، ولعل فى هذا إشارة إلى الوطن السليب الذى افتقده جيل الستينيات والأجيال التى تلته بعد انهزامهم أمام هدم شعارات ثورة يوليو ومبادئها وقد " يبدو أن بعضا هاما من الازدهار والتجدد والنضارة الذى تعيشه الرواية المصرية العربية الآن يثبت يؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية .. أهمها

أن الرواية عند جيل الستينات والأجيال اللاحقة أصبحت أداة تأريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية لصعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثته من تعديلات طبقية في قلب وشبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات ، وبالتالى غيرت القيم " (١٧)

وقد كان الانحراف عن الجادة وعدم الجرى وراء المثل القديمة من نتائج ذلك، " وكان لابد أن ينقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الشاب الذى ترعرع وسط تقاليد العصر البطولى . ولقد كانت حتمية انهياره وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعا مشتركا فى كل روايات جيل الستينات وما تلاهم من أجيال والتى دارت معظمها حول زوال الوهم فى تلك الفترة " (١٨)

وهذا المغزى الذى أشرنا إليه يبدو بوضوح فى علاقة الجدة " هانم " وغيرها من الشخصيات بـ " البلد " ، هذه اللفظة ذكرها الكاتب فى الحوار أو السرد ثلاثا وثلاثين مرة وذكرها مع حقلها الدلالى - القرية والأرض ... - ستا وستين مرة ، مما يوحى بأنها الوطن الذى صدم أهله فى ثورته (الرمز) ويبدو ذلك بوضوح فى نظرة " البهى عثمان " لهذه الثورة عندما صدم فى الردود على شكاواه ، فراح يستغيث مرسلا " إلى المصلحة والوزارة والنقابة والنائب العام والاتحاد الاشتراكى كما كتب رسالته الأخيرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر . أخبره أنهم أثناء فرز الخطابات كانوا يعثرون على منشورات الضباط الأحرار (بسبب مظاريفها المتشابهة) قبل قيام الثورة وأنهم لم يبلغوا عنها ، بل كانوا يعطونها لزملائهم الموزعين لكى يقوموا بتوزيعها دون أن يشعر واحد من المسؤولين . كان يأمل أن الرئيس

سوف يقدر أنه أحد الذين أخلصوا للثورة وساهموا فى نجاحها وبينما هو يتوقع الرد مات عبد الناصر فجأة " (١٩)

والكاتب محب لوطنه مشغول بقضاياه حامل همومه منتظر الآمال المرجوة لهذا الوطن،وما كان حديث الشخصيات فى روايته عن " البلد " إلا ارتباطا بالوطن وحبا له ؛ فهو فى بؤرة شعور شخصيات الرواية كلها ، تنعكس هذه الأفكار على شخصية الجدة " هانم " التى لا يغيب ذكر " البلد " عن لسانها ولا تخفى رغبتها الدائمة فى العودة إلى " البلد " لكنها لا تعود.

مثلها فى ذلك مثل " دلال " التى تمنت العودة إلى "البلد" خصوصا بعد موت زوجها " عبد الرحيم " ، وتزيد هذه الرغبة عندها " كلما انقطع النور " مما يزيد من إحساسها بالغربة فى " فضل الله عثمان " حيث " لا أهل ولا دار ولا أرض ولا بلد " (ص١٢٣) لكنها ما زالت تأمل فى استرداد حقها ونصيبها من " الأرض"، على الرغم من أن كثيرا من المغتصبين قد توالوا عليها وهى لا تستطيع أن تحدد مكانها بدقة ، لكنها موجودة فى " البلد " ، فهى باقية ولو كان أول من اغتصبها :

" العمدة " عبد الرحمن " حطها فى كرشه وكتب حيازتها باسمه مع غيرها من الأراضى ، ورجع قال إنه أجرها لواحد ، الواحد مات من زمن وعياله ركبوها من بعده وماتوا وأضافت إن الله وحده هو الذى يعلم إن كانت عيال عياله هى التى تزرعها هذه الأيام أم أنهم أجروها لأحد آخر " (٢٠)

وقد تجزأت هذه " الأرض " وتفتت مما ساعد أكثر على ضياعها ، كان الكاتب يشير إلى الوطن كله الضائع الممزق ؛ فيقول

بلسان " عبد الله بن البهى عثمان " المثقف الذى يمثل هذا الجيل المأزوم :

" الأرض ؟ تلك التى يحلم بها إخوته . أين ؟ وكيف ؟ كانت هذه الأرض ملكا للجدة الكبيرة فى الأصل ، للجدة الكبيرة " عزيزة ". وعزيزة ماتت . الثلث ورثته ابنتها هانم ، جدته ، والثلثان ورثهما ابنها عبد العزيز ، شقيق جدته . وظل عبد العزيز يفلحها بنفسه لكن عبد العزيز مات . والعمدة عبد الرحمن أعطاها لمستأجر من معارفه . أبناء عبد العزيز لهم الحق فى ثلثى الإيجار . وهانم الثلث . لكن هانم ماتت . الثلث يرثه أبناء هانم : نرجس وعبد الرحيم ؛ ثلث لنرجس وثلثان لعبد الرحيم . ونرجس ماتت المفروض أن يرثها عبد الله وإخوته وعبد الرحيم مات والمفروض أن ترثه دلال وعيالها ، ودلال أخبرته أن العمدة عبد الرحمن مات والمستأجر القديم مات وعياله ماتوا ولا أحد منهم يعرف أين هى الأرض ولا من يركبها الآن . حكاية لا أول لها ولا آخر . صحيح إن كل حى منهم له حق ولو شبرا فى هذه الأرض . لكن أين ؟ وكيف ؟ " (٢١)

وعلى الرغم من أن معظم شخصيات الرواية الرئيسة تحرص كل الحرص على هذا الشبر من أرض الوطن " البلد " فإن شخصية " عبد الرحيم " تعادل هذا الصراع الدرامى بوصفها خطا مناقضا لهذه الشخصيات ؛ فنجده ينسى" البلد " بمجرد نزوله " فضل الله عثمان " لأن " مصر " كلها عنده لم تكن تمثل له سوى انتفاع وارتزاق ؛ فهو يمثل النفعية والفردية التى عبرت عنها الرواية الحديثة " فردية التاجر الذى يكسب وينتصر لا لأنه يريد الكسب والانتصار فحسب بل لأنه يعرف كيف يربط الأسباب والنتائج ويعرف مدى تأثي العالم الخارجى

فيه كما يعرف مدى تأثيره فى العالم الخارجى على أساس فهمه لطبيعة كل منهما " [٢٢] فنجد " عبد الرحيم " ينتفع بأول علاقة نسائية له فى " مصر " مع " بسيمة الموضة " التى أعطته ملابس زوجها الأول (ص١٨١) ولم يهتم بمرض جدته الذى يعنى الموت وأتم زواجه من " سعاد " لأن أباها " وعده بألا يكلفه بأية مصاريف " (ص١٠٥) وطمع فى معاش "إنشراح"، وأمه " هانم " نفسها لم تسلم من نفعيته " (ص١٢٢) .

ويشير الكاتب بلمحة ذكية إلى هذه النفعية بلسان " نرجس " عندما أراد "عبد الرحيم " أن يصنع سنارة يصطاد بها : " سنارة إيه يا وله ؟ أنت جاى مصر تصطاد ولا جاى تشتغل ؟ " (ص٦٦) وقد كانت هذه السنارة " أطول سنارة شهدها " فضل الله عثمان " حتى ذلك الوقت " (ص٦٩) وهذه إشارة ذكية من الكاتب إلى أن سلوك " عبد الرحيم " كان غريبا على أهل " فضل الله عثمان " ، ويؤكد هذا أن " عبد الرحيم " كان يحس نيل " مصر " بحرا كبيرا تتضاءل أمامه الترعة الصغيرة فى " البلد " (ص٦٨) .

على هذا النحو استطاع " إبراهيم أصلان " إبراز منظوره الروائى من خلال مكانين رئيسين ؛ " فضل الله عثمان " و" البلد " ، فهما يمثلان الواقع والمثال ، أو الحاضر والماضى الذى تسترجعه الشخصيات استشرافا للمستقبل الذى ينطلق عنهم من الماضى الزاهر لا من الحاضر المنغلق على مجموعة من الانكسارات والهزائم النفسية التى أصابت الوطن، مما يمنح المكان بطولة خاصة ، فالوطن يسلب من أهله ومن المعتدين وهذا يصيب الأحرار فيه بإحساس مرير

بالاغتراب والظلمة والعتمة وموت الإنسان فى هذا الوطن بل موت المكان ذاته .

ومن ثم فالمكان عند " أصلان " لا يمثل مجرد رقعة جغرافية بل هو الوطن ذاته ؛ فهو يعبر من خلال هذا المكان عن أصالة الشخصية المصرية واستمساكها بعرى الإصلاح فى المجتمع على الرغم من الحرمان والحيرة التى أصابت هذا الجيل ، وظهر ذلك بوضوح فى علاقة الشخصيات بالمكان الذى تدور فيه الأحداث .

و" أصلان " ـ بذلك ـ يعبر عن جيل كامل يلفه القلق مع عجزه عن تحقيق الهوية والاستقلال الذاتى فى عالم متغير ، لذا ينشأ التمرد لدى شخصيات العمل الفنى على أثر إسباغ الكاتب ذلك عليها ؛ ففى التمرد المستمر والمعارضة النشطة تتجدد الرؤية ويعظم دور الإنسان .

ويكون التمرد السياسى والاجتماعى معادلا فنيا للتفرد البطولى ، ويجدر بالكاتب أن يؤمن بقدرة شخوصه على التمرد حتى يترك لهم مساحة من الإرادة الحرة خارج حدود القيود الاجتماعية والضغوط السياسية مما يسهم فى نمو الشخصية ، وعندما تبدو الشخصية فى الرواية مشتتة منهكة معرضة للابتزاز والاستلاب فإن الكاتب بذلك يبذر بذرة التمرد الانقلابى والبحث عن الحرية وإيجاد معنى للحياة . (٢٣)

وقد يبدو هذا التصور فى شخصية " عبد الرحيم " الذى تمرد على " البلد " فى بداية أحداث الرواية و" البهى عثمان " الذى اصطدم بالثورة وابنه " عبد الله " المثقف المأزوم الذى عاش وحيدا فى ذلك الوطن .

وعلى الرغم من هذه الإشارات والرموز المكثفة فإن "إبراهيم أصلان" كان حريصا كل الحرص على أن يكون مغزاه في رواياته غير متعمد، لأنه - في نظره - يفسد كل شيء:

" أظنها مسألة خطيرة جدا مسألة المغزى هذه أن تتم عمدا وهذا وحده كفيل بأن يفسد كل شيء ، إنها تثير جدلا ولكنها لا تنتج فنا يرقى إلى مستوى التجربة التي يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس أو تثريها . أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوي أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفا أو قرنا ؛ والمسألة هي استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل.. لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون في نهاية الأمر بحثا عن المغزى " (٢٤)

والثابت أن المكان الأظهر - الواقع المعيش - هو "فضل الله عثمان " بمدينة " إمبابة " الذي نزح إليه أهل القرية - عصافير النيل - حيث صراعات جديدة وتناقضات ومحاولات البحث الدائم عن هوية في عالم يملؤه اللامعقول على المستويين القومي والشخصي ، خصوصا بالنسبة لجيل الستينيات حيث أصبحت الرواية أداة تأريخ وتحليل وتفسير ومحاولة فهم للحياة التي ترتبت على قيام ثورة يوليو ، وما أحدثته في شبكة العلاقات الاجتماعية الطبقية من تغيرات نتج عنها تغير كبير في القيم ، إضافة إلى ما تلا ذلك من أحداث أصابت الوطن حتى زمن كتابة هذه الرواية .

ودور المكان ووظيفته في الأساس تتمثل في تشكيل عالم من المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع وقد تخالفه ؛ فالمتلقي - في أثناء قراءته للرواية - يرتحل إلى عالم مختلف عن عالمه الذي يعيش فيه ،

فعالم الرواية عالم خيالى من صنع كلمات الروائى " ويقع هذا العالم فى مناطق مغايرة للواقع المكانى المباشر الذى يتواجد فيه القارئ " (٢٥)

ومع هذا فعلى مستوى القص نفسه وسير الحركة الدرامية فى الرواية يندمج البطل مع الواقع ويعيش مع المكان فى علاقة تفاعل متبادلة ، فتحول ثبات المكان الذى يمكن أن نجده فى الواقعية التسجيلية " إلى علاقات اجتماعية تطلبت أسلوبا ديالكتيكيا ، يوضح طبيعة هذا التفاعل بين الذات والواقع من ناحية ، ويكشف عما ينتج عن هذا التفاعل من علاقات اجتماعية من ناحية أخرى . وبذلك اختفت أو كادت تلك الحقائق المادية الحيادية للواقع ، والتى تحرص عليها الواقعية التسجيلية ؛ حيث اهتمت الواقعية التحليلية بالملامح المادية التى تكشف دورة الحدث فى الشخصية والتى تعكس ردود أفعال الشخصية تجاه الحدث " (٢٦)

والمكان الروائى عالم بلا حدود متشعب نحو سائر الاتجاهات ، والكاتب يستحضر من خلاله جميع مشكلاته السردية الأخرى ، وتعبر شخصيات العمل الروائى من خلاله عن أهوائها ورغباتها ومرامى مبدعها ، وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإن قيمته الحقيقية تتمثل فى علاقته بالشخصية بصفة عامة ، " والشخصيات فى الدراما الحديثة تحمل فى إهابها الرغبات والإرادات المتعاطفة والمتصارعة ضد قوانين المجتمع والتقاليد الأخلاقية بل وحتمية الوجود نفسه... ومن خلال المعاناة والمقاساة والآلام يزداد المتفرج - المتلقى - وعيا وفهما وإدراكا " (٢٧)

وفي الوقت الذي يعطي بعض النقاد المكان بعدا كبيرا لأن بيت الإنسان - في نظرهم - امتداد لنفسه ؛ فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان [٢٨] نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة ؛ فهو - عندهم - محض وجود موضوعي لذا لا ينبغي إسباغ دلالة ما عليه [٢٩] لكن الثابت عندي أن للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب .

وصف المكان :

ليس من شك في أن الروائي عندما يصف المكان يحمّله إشارات وانطباعات خاصة ، والثابت - أيضا - أن الكتاب يختلفون فيما بينهم في كيفية هذا الوصف وإن كان الأسلوب السينمائي قد تسلل إلى الروائيين العرب المعاصرين ، ولعل "إبراهيم أصلان " من أهمهم في هذا المنحى الوصفي " فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ، ويوظفها باقتدار ووعي . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون انتقال مفاجئ أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج. ويعزف عن أي ملمح توصيفي لا يستمد مادته من الأشكال والألوان " [٣٠]

وقد تأتي مقاطع وصف المكان طويلة أو قصيرة مستقلة أو متداخلة في الأحداث ، فتمثل لوحة منفردة ثابتة أحيانا "ولكن هذا لا يعني بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية ؛ فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفا جماليا في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص" [٣١]

عندما أخبر " سلامة " شقيقه الأكبر " عبد الله بن البهي عثمان " أن الجدة " هانم " قد اختفت ذهب " عبد الله " إلى زوجة خاله "

دلال " حتى يتبين الخبر ، وفى أثناء إخبارها إياه يوقف الكاتب زمن السرد حتى يصف مكان الغرفة الكبيرة التى يجلسان فيها :

" اتجه الأستاذ إلى الحجرة الكبيرة وقد بدا الهم يركبه فعلا ، وجلس راغبا فى سماع كل شيء بالتفصيل . كانت الحجرة تسع سريرا عريضا ، وطاقما أسيوطيا ، وكنبة بلدية تحت النافذة الطويلة . وعلى الجدار المطلى بالجير الأخضر الباهت ، علقت صورة بالأبيض والأسود فى إطار ذهبى قديم ، لكن دلال لم يكن لديها الكثير لكى تضيفه إلى كلام سلامة " (٣٢)

فهذا المشهد الوصفى القصير الذى عمد فيه الكاتب إلى وصف المكان ، يثير عددا من الملاحظات ؛

فنلاحظ - أولا - أن وصف المكان هنا يتناسب مع الجو النفسى العام للشخصيات ؛ فـ " دلال " تبكى و" عبد الله " يعلوه الهم لغياب الجدة .

ونلاحظ - ثانيا - انقطاع زمن السرد وتوقفه عند بداية حكى " دلال " ، لأنها لم يكن لديها جديدا تضيفه إلى كلام "سلامة " الذى كان أول من أخبر " عبد الله " بغياب الجدة .

ونلاحظ - ثالثا - أن جدار الغرفة مطلى بالجير الباهت تعميقا لاستجلاء الموقف النفسى للشخصيات ، إضافة إلى الصورة الملونة بالأبيض والأسود فقط فى إطار قديم .

وفى المشهد الذى يصور فيه الكاتب الحوار بين "البهى عثمان " بعد خروجه " على المعاش " وإحساسه بالانتهاء والتجمد ، و" محمد أفندى الرشيدى " الذى يسعى إلى استغلال هذه الحال لدى " البهى عثمان " بالوقوف فى "الدكان" الذى يريد استئجاره .

وقد كان الرجلان يقفان فى مكان واحد ، لكنه بالنسبة لـ " الرشيدى " " بجوار شباك المنور المفتوح " وهو بالنسبة لـ " البهى عثمان " " جنب قاعدة الشباك وشم رائحة الرطوبة والفراخ " (ص٣١:٣٦)

ويبدو هذا التوازن النفسى المكانى مع " إنشراح " التى كانت تذهب كل أسبوع إلى شقتها تغتسل وتتجمل وترجع إلى " عبد الرحيم " فى " فضل الله عثمان " ، فيحرص الكاتب على أن يقابلها زوجها " فى الطرقة الطويلة أو أية زاوية من زوايا الحوش شبه المعتم أو على باب المرحاض " (ص٩٩) وهذا يتلاءم مع ظروف " عبد الرحيم " النفسية الذى اكتشف أنه أخطأ بزواجه من هذه المرأة .

وعندما قرر الأستاذ " عبد الله " السفر إلى " البلد " محاولا العثور على الأرض لإرجاع الحق إلى أهله - البحث عن الوطن المسلوب - ينطلق من " فضل الله عثمان " - الواقع المعيش - الذى يأتى وصفه ليثبت أنه واقع لابد أن يتغير - التمرد والرغبة فى التغيير - وراح يصف المكان بعينى " عبد الله " وصفا يمتد عددا من الصفحات ١٤٢:١٤٦ يقول فى بعضه " والأستاذ لاحظ أنه - فضل الله عثمان - صغر أو ضاق عما كان، ملأه العجب من أرضه التى ما زالت تعلو هكذا ، بحيث إن المداخل على جانبيه ظلت تزداد انخفاضا مع الأيام . كان يفكر فى أصحاب المبانى القليلة التى كان يعاد بناؤها أيام صباه وكيف كانوا يجعلون مداخل بيوتهم الجديدة تعلو عن الأرض بثلاث درجات على الأقل معتقدين أنها سوف تصبح فى مستوى الشارع مع مرور الوقت ، إلا أن الأرض كانت تواصل الارتفاع لتحول هذه إلى مداخل منخفضة بدورها ..."

ومن أهم هذه الشواهد تلك اللوحة النفسية التى يرسمها الكاتب منعكسة عن عينى " عبد الله " وهو جالس فى الليل وحيدا بعد موت أبيه وأمه وخاله وغياب جدته ، لذا نجد هذه اللوحة تملؤها ظلمة وتسود خطوطها عتمة ؛ فهى - وإن بدت لوحة مستقلة - تعكس بدقة حال " عبد الله " النفسية وإحساسه بخلو المكان من الحياة بفراق الأهل وضياع الوطن :

" وحيث اعتادت الجدة والخال أن يقضيا سهراتهما الطويلة ، جلس " عبد الله بن عثمان " وحيدا ، يرى " فضل الله عثمان " من أسفل . تحت عارضة الباب ، تغيب شريحة من الأدوار العليا للبنايات القريبة ؛ ويصعد الغياب مائلا حتى تتضح نهايات البيوت البعيدة ، وينفتح المكان على رقعة من سماء الليل تنسدل ستارة صافية وموجة لا تخلو من زرقة ونجوم " فضل الله عثمان " من هنا مساحة طافية من الظل والنور . اللمبات هالات محمرة متباعدة على المحال القليلة المقفولة ، فى قلب كل هالة ، لم يكن فى وسع الأستاذ أن يميز شيئا ولكن فى أطرافها حيث يخف النور أو تشف العتمة كان يميز أحيانا ضلفة شباك أو بابا أو مسحة من جدار " (٣٣)

موت المكان:

بالنظر إلى النص السابق نلاحظ أن هذا التعذر فى الرؤية إلى حد انعدامها أحيانا يصور العدم شاخصا والموت محيطا بشخصيات الرواية وحائما حول أماكن وقوع الأحداث، وبراعة الكاتب تكمن فى أنه يبرز ذلك الموت من خلال المكان؛ فهو يميت المكان قبل أن يميت الشخصية التى تسكنه من خلال وصف دقيق لذلك المكان حيث يحمله إشارات ودلالات توحي بهذا ، وقد تتعدد الأسباب التى تؤدى إلى موت

الشخصيات فى الرواية تصويرا لمثيلاتها فى الواقع ، وشيوع الموت على هذا النحو فى أماكن " أصلان " ـ بوصفه واحدا من الروائيين الجدد - " يبطن شعورا بالاحتجاج والسخرية والرفض وإحساسا بلامنطقية الوجود وافتقاره إلى التنظيم"(٣٤)

ومن هذا ما نجده عندما أخبرت " نرجس " " عبد الرحيم " بموت " بسيمة الموضة " كان النور مقطوعا عن "فضل الله عثمان " ، واللمبة الجاز على التليفزيون فى الجانب الآخر من الصالة ضوؤها المحمر الخفيف يخايله الهواء ويحرك الظلال " (ص١٧٨) .

كما يقدم إرهاصات بموت " نرجس " نفسها وهى جالسة مع أخيها " عبد الرحيم " " وانقطع وشيش الوابور فجأة عندما أطفأت نرجس شعلته ، واختفت ملامح وجهها لما زادت العتمة " (ص١٨٠)

ولا يكتفى الكاتب بهذه الإشارة بل يميت المكان كله من حول " نرجس" بجزئياته الصغيرة ويوقف زمن السرد كذلك تمهيدا لموتها ، فيأخذها من زمن حديثها مع " عبد الرحيم " لتعيش زمنها الخاص فى نفس المكان ، " هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها فى حمل رسالة الزمن والتعبير البصرى عن مروره ، فهى ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان " (٣٥) :

" كانت نرجس تفكر وهى قاعدة مكانها فى ملتقى الكنبتين ... وتستغرب لأنها باعت ذهبها كله البندقى عيار الأربعة والعشرين ... وباعت نحاسها الأحمر ، الحلل ، والمصفى ، والإبريق القديم وطشت الحموم والغسيل والمغرفة، باعته مع قسوة الأيام ... نرجس تفكر فى ذلك وتستغرب ، لأنها لا تشعر برغبة فى تعويض شىء من ذلك كله ...

أشياء كثيرة ضاعت وهى قاعدة مكانها فى ملتقى الكنبتين ... لا تعرف نرجس لماذا رضيت بذلك ، ولا كيف تركت سريرها القديم مركونا يمر الصيف وينزل المطر ويتغير حاله ويضيع قطعة وراء الأخرى ... ينتهى النهار وهى قاعدة على الكليم ، المنديل انحدر عن شعرها الذى شابه البياض وتراكمت حولها الكراكيب ... كانت مرمية كلها على الأرض وعلى المساند المقلوبة وهى تجلس هكذا وقد أغلقت فمها الخالى من الأسنان وجف وجهها الملتهب تتأمل العروسة وتقلبها فى حجرها وتمسح الغبار عن نحاسها القديم المنقوش وتفكر فى مكان تضعها فيه بحيث لا تغيب أبدا عن عينيها"(٣٦)

إن هذا الوصف المسهب لجميع جزئيات المكان المحيط بـ " نرجس " يستشرف الكاتب من خلاله بعدا آخر غير الظاهر من وصف المكان ؛ فهناك عدد من المدلولات التى تجاوز الأدب إلى الحياة " وما يبدو لنا عين كاميرا محايدة ترصد فى براءة عالما من الأشياء الموجودة الملقاة هو احتفال بالتقطير وولع برصد ما هو دال فى وجوده بحيث لا يعوزه المجاز ولا يتكئ على المخايلة وإنما يعوزه فى المقام الأول اقتناص ما فيه من عرى وصلابة ودلالة ذاتية ومن ثم التأكيد على نقيضها . ثمة فى هذا الكون اللغوى انتصار لوضع العالم فى حال من العرى الفيزيقى ، وثمة احتفال برؤيته كما هو فى عريه ونثريته وركاكته " (٣٧)

ونلاحظ أن " أصلان " فى هذا النص الوصفى الطويل أذاب شخصية " نرجس " فى المكان حتى أصبحت كأنها شىء من الأشياء التى يحويها ذلك المكان؛ فانسحب عليها كل ما فيه من عدم وفناء وانتهاء فى علاقة نفسية عميقة وتفاعلات متبادلة ، ومن ثم فإنه لا

ينبغى للكاتب أن يصنع نسخة آلية طبق الأصل من الواقع أو نسخة تقوم على ملاحظة الحقائق المادية فقط ، والفن - فى الأساس - يكمن فى جعل أوجه النقص فى الطبيعة أساسا لجمال لم يدرك حتى الآن من خلال إنارتها بالضوء الذى لم يوجد قط على سطحها لكنه يرى كامنا فيها ، والفنان - فى ذلك - يبحث عن الجمال الأعمق المستكن ، والجمال الذى يضيفه الكاتب على الموضوع ليس جمال المظهر بل جمال تداعى المعانى (٣٨)

وهذا يدفعنا للإشارة إلى أن تصوير الواقع ليس مقصودا لذاته بتصوير مشاهد الحياة الحقيقية ، وقد يكون الواقع لدى الروائى " هو ما يراه بمفرده وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده ، - الواقع لديه - هو ما تعجز الأشياء التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه " (٣٩)

هكذا كان " إبراهيم أصلان " يميت المكان قبل موت الشخصية ، ويثبت هذا أنه فى الفصل التالى لهذا المشهد يحشد كل طاقة فى المكان ليضبط هذه التقنية التى ألزم نفسه بها ؛ ففى أثناء مرض " نرجس " الذى سبق موتها ذهب ابنها " عبد الله " إلى عيادة الطبيب وهناك :

" الدنيا ليل ، والعيادة فى دور أرضى من بيت بلا باب فى فضل الله عثمان . صالة كبيرة فيها مقاعد مختلفة الأحجام . والأرض خشب لون التراب لكن مكنوس ، عبد الله قاعد على يمين المكتب الصغير والتومرجى العجوز عند الستارة المدلاة على مدخل حجرة الكشف البعيدة وهناك صورة باهتة لامرأة ترضع طفلا من صدر عريان والنور خفيف والجير واقع عن الجدران ... خرجوا إلى فضل الله عثمان . مشوا فى نور اللمبات القليلة على واجهات المحلات المغلقة

كان التومرجي يسبقهما والحقيبة مدلاة فى يده ، وعندما وصلوا إلى مدخل البيت المفتوح سبقهما " عبد الله " إلى الداخل " (٤٠)

بهذا المنظور الفنى استطاع " أصلان " إبراز المكان حاملا الموت ورائحته ودلائله فى كل جزئياته بأبعاده المادية وألوانه وظلاله ؛ فألفاظ الموت تشيع فى الرواية لتصل إلى تسعين لفظة تحمل دلالة الموت ، منها أربعون مرة بلفظ الموت وخمسون منها تدخل فى حقل الموت الدلالى ، " ولا يشترط أن تكون الفجيعة فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى لكى يحدث الأثر التراجيدى ولكى يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى ، إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدى وليس موته ، وقد يعنى الإخفاق الموت المعنوى للإنسان فى العصر الحديث ، هذا مع ملاحظة أن البطل الذى يموت فى الدراما الحديثة لا يموت كما الأمر فى التراجيديا اليونانية حيث يفجع البطل وهو فى قمة مجده ، بل إنه يموت عندما تكاد تنتهى حياته ولم يعد منه بقايا يمكن أن تعيش " (٤١)

والكاتب يعتمد - فى ذلك كله - على الوصف السردى للمكان " وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية ؛ وهى الصورة التى تعرض الأشياء متحركة ، أما الصورة الوصفية فهى التى تعرض الأشياء فى سكونها " (٤٢)

كان " أصلان " ـ إذن - يعنى بتصوير الأماكن ووصف ما فيها من جزئيات موظفا إياها لخدمة تطور الحدث الروائى ومحملا إياها آراءه وانطباعاته وتصوراته عن العالم والإنسان، ومع هذا فإنه لم يكن يصف المكان دفعة واحدة فى لوحة متكاملة منفصلة ، بل يقدم على وصف المكان بما تحتمه الحبكة الروائية وعناصر القص الأخرى

فيبرز في النهاية واحدا من بين هذه العناصر لا ينفصل عنها ولا تستطيع هي أن تتحرك إلا من خلاله .

والرواية على هذا - عند أصلان - تتلاقى مع الرواية الاجتماعية في أنها تكثر من تصوير الأماكن بشوارعها وقراها وبيوتها وغرفها لكنه يجزئ ذلك ويصف المكان الواحد في أكثر من موضع ، بعكس الرواية الاجتماعية التي يمكن أن يأتي فيها وصف المكان في لوحة كاملة مستقلة ، لكنه يلتقي معها في هذا الإحساس القوى بالمكان . " إن الروايات الاجتماعية تمنح القارئ إحساسا قويا بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقرى وشوارع المدينة والمباني والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة ، والقصد - من وراء ذلك كله - هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص ". (٤٣)

والثابت بعد هذا كله أن الحيز المكاني في أي عمل روائي لا ينبغي له أن يعرى من الوصف ولا ينفصل عنه وإلا فالمكان - في هذه الحال - يكون خاليا عاريا من أية قيمة فنية ، أما وروده مع الوصف فهذا ما يمنحه مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة والشخصية والزمان ... إلخ (٤٤)

فعندما يصف " أصلان " بيت " البهي عثمان " و"نرجس " يأتي عرضا كأنه لا يعني الوصف في ذاته ؛ فعندما جاء " عبد الرحيم " من " البلد " إلى " فضل الله عثمان" لأول مرة أراد أن يبرز الكاتب الخير الذى حمله معه " عبد الرحيم " من " البلد " وفي أثناء ذلك تظهر بعض قسمات المكان (ص٦٣،٦٤)

وعنـدما يـدخل المـوت بيـت " البهـى عثمـان " يـشيع الكاتـب فـى أثنـاء وصـفه ذلـك المـوت فـى جنبـات المكـان حتـى إنـه فـى ذلـك الوقـت يشبه القبـر (ص٥٦) أمـا بعـد موتـه فعـلا فـإن بيتـه يـصبح مغلقـا خربـا ؛ يؤكـد هـذا صـوت صـرير البـاب ، وعتمـة المكـان مـن الـداخل ، وجلـوس " نـرجس " فـى " ركـن الـصالة " ، وتعليـق صـورة " البهـى عثمـان" علـى الجـدار المطلى بالجير "الأخضر الباهت " (ص١٦٩، ١٧٠)

أسطرة المكان :

وعلـى هـذا فـلا يمكننـا التـسليم بمـا ذهـب إليـه " جريبيـه " مـن خلـو المكـان مـن أيـة دلالـة ، ولا التـسليم باعتبـار المكـان محـض وجـود موضـوعى صـرف بوصـفه مجـرد مكـان حيـث كـان يـرى أن العـالم لـيس ذا معنـى ولـيس عبثـا إنـه ببـساطة موجـود [٤٥] ؛ فقـد رأينـا الإنـسان فـى " عـصافير النيـل " متفـاعلا مـع المكـان ومـع غيـره مـن الشخـصيات ، وكـل المـشاهد التـى يـصف فيهـا المكـان تبـدو مؤديـة إلـى غـرض واحـد ومغـزى لا يختلف من مشهد لآخر .

والأشـخاص الـذين يعيـشون فـوق هـذا المكـان " فـضل الله عثمـان " لـيس لهـم أن يتحـددوا بغيـره ؛ حيـث كـان البـدء والمنتهـى والملجـأ الـذى تحتمـى فيـه أشـخاص العمـل الروائـى بوصـفه واقعهـم المعـيش ، لـذا فالكاتب يصور الأشخاص من خلال المكان والعكس .

ومـن ثـم فمـن النـادر أن نجـد فـى " عـصافير النيـل " وصـفا خالـصا يبـرز ملامـح الأشـخاص البدنيـة والنفـسية خـارج حـدود المكـان ، وقـد يترتـب علـى هـذا محاولـة "أصـلان " أسـطرة المكـان فـى أعمالـه الروائيـة " فـإن العنـصر الأساسـى فـى مـنح المكـان هـذه الأهميـة نـابع عـن وجـود

الأشخاص فيه ، أشخاص متحددون تفاعلهم مع هذا المكان يمنحه فرادته وهويته التاريخية فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق قيمهم " (٤٦)

وليس من شك فى أن الرواية الحديثة قد استلهمت الأسطورة ، " والأسطورة فى أرجح الأقوال هى التعبير القولي عن شعائر معينة تمارسها الجماعة البدائية اعتقادا منها بأن الممارسة تجلب لها الخير وتدفع عنها الضر . وتقترن بروح الكون " (٤٧)

ومن ذلك ما نراه من استلهام الكاتب مشهد منطقة الأهرامات فى أثناء جلوس " عبد الله " بين أولاده يشاهدون التلفاز :

" فى ذلك الوقت كانت المذيعة الشابة تقف وسط مجموعة من التلاميذ الصغار عند سفح الأهرام ، تسألهم عن عددها ، وأسماء من بنوها ، والأولاد يرفعون أصابعهم ويجيبون : خوفو - خفرع - منقرع . بينما المدرسة المرافقة تظهر على الشاشة أحيانا ، وتختفى . وعندما قالت المذيعة : "طيب مين يعرف الفراعنة بنوا الأهرامات ليه ؟ " لم يجب أحد . ثم رفع أحد الأولاد إصبعه " قول يا حبيبى " وقربت الميكروفون من فمه . قال الولد : " هم بنوا الأهرامات ، علشان يدفنوا فيها حضرة الناظر . " " يا خبر " ، وضحكوا ، المذيعة ، والولد النعسان . الأستاذ عبد الله أيضا ضحك ، وأطفأ سيجارته . فكر أن يقوم ويخبر أمينة بما قاله الولد ، لكن صوت الكنارى ارتفع مدويا داخل الصالة " (٤٨)

وعندما يصف الكاتب ليلة عرس " عبد الرحيم " و"سعاد " يضفى على المكان هالة أسطورية إذ أقيم " فى ساحة القرية التى تقع

تحت سفح الهرم الكبير . زحمة هائلة وزغاريد وطبل ومزمار بلدى وتحطيب ورقص خيول وأولاد ونساء ورجال . مولد كبير " (٤٩)

ويضفى " أصلان " جوا أسطوريا آخر على بيت الحاج " مرتجى " :

" وفى كل سهرة كان " عبد الرحيم " يتحدث عن الكنز الموجود فى المقبرة الفرعونية التى بنى عليها " الحاج مرتجى" بيته . وكانت " نرجس " يوم الخطوبة قد دخلت هذا البيت الذى بنى من طبقة واحدة ووجدت حجراته كبيرة ومعظمها يفضى إلى بعضه بعضا وأرضها من دون بلاط . وكانت دورة المياه واسعة ويربون فيها أفراخا وإوزا أبيض وجديا أحمر ، بينما كانت فتحة المرحاض فى منتصف الحجرة إلى درجة أن " نرجس " خجلت أن تشلح وتقضى حاجتها أمام هذه المخلوقات الحية . وكان عبد الرحيم يقول لها : " أمال إحنا بنقول إيه من الصبح ؟ " ويشرح لها كيف أن الحاج مرتجى عمل فتحة المرحاض فوق البئر التى تصل إلى سرداب المقبرة حتى لا يكتشفها أحد : " كل البيوت كده " (٥٠)

بطولة المكان :

وعلى النحو الذى رأينا نستطيع الجزم بأن البطل الحقيقى فى " عصافير النيل " هو المكان الذى يتمثل فى "فضل الله عثمان " من جهة و" البلد " من جهة أخرى ؛ فالمكان هو الذى يحرك الأحداث وتتوالد - من خلاله - المشاهد والمواقف ، هذا على الرغم من تعدد شخصيات الرواية الرئيسة مما يحمّل المكان دلالات نفسية تارة

واجتماعية تارة أخرى ؛ فنرى "فضل الله عثمان " يجسد العزلة والضياع والتيه ومع هذا فإن ساكنيه يحسون نحوه بألفة التسليم بالواقع التى لم تمنعهم عن البحث عن " البلد " ، وهذه الأماكن التى يصورها " أصلان " ـ مثل رواياته كمثل روايات جيله - " كلها مفردات تمثل محاور بنائية فى هذه الأعمال تبدأ الروايات منها وتنتهى إليها وتشعر فيها بمعانى الدفء والألفة والانتماء ، فتكاد ـ بذلك - تضفى عليها المعنى الكلى للبيت والمدينة والوطن كله " (٥١)

إذا كان المكان هو البطل الحقيقى فى رواية " عصافير النيل " فإن " فضل الله عثمان " هو بطل الأماكن فى هذه الرواية ؛ حيث يتغلغل داخل الأشخاص وهم يتحركون من خلاله ويعدونه مرجعيتهم ، وفوق أرضه وداخل بيوته تحتدم صراعات البشر وتبرز تناقضاتهم وتبدو هوية ساكنيه من خلاله غير قادرين على الفكاك من أسره ؛ فجميع شخصياته الرئيسة وفدت إليه من البلد ولم تستطع شخصية واحدة العودة مرة أخرى ، فكلهم ماتوا فى أماكنهم وقبروا فى " فضل الله عثمان " .

وعلى الرغم من أن شخصيات الرواية - فى معظمها - شخصيات مقهورة مأزومة لكن أصحابها متعايشون ، وهذه الشخصيات المأزومة شخصيات عادية جدا تسعى وسط قوى لا تملك التحكم فيها ، لأنها تعبر عن أفراد ضائعين غير محددى الملامح ، وهذا البطل العادى لا يستطيع أن يثير فينا كثيرا من الخوف وإن كان يثير فينا الشفقة عليه كما يشعرنا بقلة الحيلة " ويقول هربرت . ج . مولر عن هذا الإنسان العادى والذى أصبح بطل الدراما الحديثة إن الإنسان

الحديث عبد للعادة والضرورة الاقتصادية والوعى الطبقى ورغبات اللاشعور والعاطفة الهوجاء ... ومن ثم قد يعانى البطل مما يحدثه الكتاب عندما يتخذون منه أولا وأخيرا حيوانا عاجزا يعرضون من خلاله التحليلات الاجتماعية والنفسية " (٥٢)

إن " إبراهيم أصلان " حريص كل الحرص على إبراز أهمية المكان فى شكل صورة بطولية متفردة ، وهذا النزوع نحو إثبات بطولة المكان يرجع - فى الأساس - إلى ما طرأ على المجتمع العالمى من تغيرات فى بنية المجتمع وثقافته وأيديولوجيته ووجهاته السياسية ، ومن ثم يتحول المكان فى روايات " أصلان " من مجرد بقعة جغرافية معينة إلى رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه ، وهذا المنزع الرمزى الذى نستخلصه من رواية " عصافير النيل " يعبر عن مدى نجاح الرواية فى خلق التأثير بحالة وجودية بعينها (٥٣)

يعد " فضل الله عثمان " - كما أسلفنا - المبتدأ والمنتهى لشخصيات الرواية فلا يتصرفون إلا فوق أرضه ؛ يبرز هذا عندما ذهب إلى مرشح الحكومة فى الانتخابات " الحج محمود الفحام " و " البهى عثمان " و" عبد الرحيم " و" محمد أفندى الرشيدى " ، فبعدما انتهوا من حضور لقاء المرشح الجماهيرى خرجوا متجهين إلى " فضل الله عثمان " لم ينطق أحدهم بكلمة واحدة بل " ظلوا صامتين حتى وصلوا إلى "فضل الله عثمان " حينئذ قال الحاج " محمود الفحام " ... " (ص٤٥،٤٦) وعندما غادر " عبد الرحيم " إلى " البلد " بعد وقفه عن العمل فلابد أن يذكر الكاتب " فضل الله عثمان " الذى تنطلق منه " نرجس " وهى تودعه (ص٩٠)

وعندما اصطاد " عبد الرحيم " عصفورا بسنارة صيد السمك فريع وجرى وجرت الأولاد خلفه " أسرع البهى إلى فضل الله عثمان وهو يمسك ذيل الجلباب ... عندما عثروا عليه بعد رحلة صيده الأولى تلك كان منهمكا فى جلبابه المبلول وقدميه الحافيتين كان وجهه مجروحا وشعره منكوشا بعد أن أضاع طاقيته الجديدة حتى أنكرته نرجس واقتربت منه لتعرفه. عادوا إلى فضل الله عثمان وأغلقوا الباب على أنفسهم . اغتسل عبد الرحيم ونام مغمض العينين " (ص٧٢)

هوامش الفصل الثاني

١ـ لوسيان جولد مان وآخرون : القصة - الرواية - المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ت. خيرى دومة ، دار الشرقيات ، ١٩٩٧م ، ص١١٥.

٢ـ طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م ، ص٧٦. وراجع : دراسات فى نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص١١٧.

٣ـ نشرت " عصافير النيل " للمرة الأولى فى دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٩م ، ثم نشرتها فى طبعتها الثانية الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

٤ـ راجع فى سمات هذا النوع من الروايات : طه وادى : دراسات فى نقد الرواية ، ص١٠٩:١١٣. و السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٢م ، ص٧٢.

٥ ـ شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوى - طرائق السرد فى روايات محمد البساطى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ٢٠٠٠م ، ص٢٥٣. وراجع : أمينة رشيد : تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص١٣، ٣٩ وما بعدها .

٦- راجع : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٢٦،٢٧.

٧- روجر ب. هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة ، مصر ، مايو ١٩٩٩م ، ص٦٣،٦٤،٩١،٩٢.

٨- السابق ، ص١٤٥.

٩- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٣٣.

١٠- يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، ص١٠٣.

١١- E.M Forster , Aspects of the Novel (New York : Harcourt Brace Jovanovich – ١٩٢٧ P. ٧٣).

١٢- إدوين موير : بناء الرواية ، ت. إبراهيم الصيرفى ، القاهرة ، ١٩٦٥م ، ص٢١.

١٣- الرواية ، ص٩:١١.

١٤- السابق ، ص٢٢٥،٢٢٦.

١٥- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٧.

١٦- الرواية ، ص٢٠.

١٧- عبد الرحمن أبو عوف : قراءة فى الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م ، ص٧٩.

١٨- السابق ، ص٨٣.

١٩- الرواية ، ص٤٩،٥٠.

٢٠- السابق، ص١٢٤،١٢٥.

٢١- السابق ، ص١٤٧ ، ١٧٦.

٢٢- شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى ، أصدقاء الكتاب ، ط٤، ١٩٩٩م ، ص١٢.

٢٣- راجع : محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص١٤٥.

٢٤- إبراهيم أصلان : فصول ، عدد القصة القصيرة ، العدد الثالث من المجلد الثانى .

٢٥- Michel Butor , "L Espace du Roman " , in Essais sur le Roman , Paris Gallimard ١٩٦٩ , pp. ٤٨-٥٨. وراجع سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٤،٧٧.

٢٦- السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص٢٣٣.

٢٧- فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص٩١. وراجع : محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، ج١، ص٢٣٢.

٢٨- راجع : رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى الدين صبحى ، ط٢، المؤسسة العربية بيروت ، ١٩٨١م، ص٢٣١.

٢٩- راجع : آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ت. إبراهيم مصطفى ، دار المعارف مصر، د.ت. ، ص٢.

٣٠- صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١، ١٩٩٢م ، ص١٨٩. وراجع : د. حسين حمودة ، الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات فى مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص٣٠٠.

٣١- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٦.

٣٢- الرواية : ص١٨.

٣٣- السابق : ص٢٢٤.

٣٤- محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، ج١، ص٣٤٤.

٣٥- صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، ص١٩٦.

٣٦- الرواية : ص١٨٢:١٨٦.

٣٧- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٢٥،١٢٦.

٣٨- راجع : أمين العيوطى : دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص٣٧،٣٨.

٣٩- ساروت وآخرون : الرواية والواقع ، ت. رشيد بنحدو ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م ، ص١٢.

٤٠- الرواية ، ص١٨٩:١٩٢.

٤١- فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص٩٥،٩٦.

٤٢- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٨٣.

٤٣- هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، ص٩٣.

٤٤- راجع : عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد ، ص١٤٣.

٤٥- راجع : صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص١٩٤.

٤٦- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٤٠ .

٤٧- شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى ، ص١٠. وراجع: أحمد شمس الدين الحجاجى :

الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، ج١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص٩ وما بعدها .

٤٨- الرواية ، ص١١،١٢.

٤٩- السابق ، ص١٠٤ .

٥٠- السابق ، ص١٠٧:١١٠ .

٥١- حسين حمودة : الرواية والمدينة نماذج من كتاب السنينيات في مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ،سبتمبر ٢٠٠٠م ، ص٢٩٧، ٣٠٣.

٥٢- فوزى فهمي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص٨٢. وشكري محمد عياد : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٩م ، ص١٤٩. وطه محمود طه: دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي ، عالم الكتب ، ١٩٦٦م ، ص٣٤ . وراجع في خصائص هذا البطل الجديد : أحمد إبراهيم الهواري : البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف ، مصر ، ط٣، ١٩٨٦م، ص٤٢، ٤٣.

٥٣- راجع : محمد بدوي : الرواية الحديثة في مصر ، ص١٥٥،١٥٦. وروجر . ب . هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ص١٧٢.

الفصل الثالث

المنزع الوصفي في روايات

"يوسف عز الدين عيسى"

مقدمة

ليس من شك فى أن الرواية العربية الحديثة قد مرت بمراحل متعددة ، وسلكت قنوات مختلفة تطفو فى بعضها وتغمر فى بعضها الآخر فى أثناء شقها عباب المنتج الأدبى على اختلاف أجناسه ، فبعد صراع مضن ومفاضلات متعاقبة استطاعت الرواية العربية الحديثة أن تثبت أقدامها فى مقابل الشعر الذى ظل سائدا على فنون الأدب العربى المختلفة على مر العصور .

فبعدما كان كثير من المشتغلين بالأدب يعلى من شأن الشعر ويحقر القصة أو الرواية رأينا آخرين ينتصرون لها ، بل تنتصر هى لنفسها ، وراح هؤلاء النقاد المعاصرون يصفون حاضرنا بزمن الرواية ، إذ أصبحت الرواية ملحمة العرب المعاصرين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى زمن يضطرب فيه المعنى وتهتز القيمة " فإننا نتطلع إلى الرواية العربية بوصفها الجنس الأدبى الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتناثرة لإيقاع عصرنا العربى المتغير ، والتجسيد الإبداعى لهمومه المؤرقة ، وذلك فى سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائى لعالمنا المعاصر وتقليم براثن قمعه التى تبدأ من الاتباع فى داخل الثقافة الوطنية ، وتنتهى بالمبدأ نفسه فى العلاقة بالثقافة العالمية ، خصوصا فى تصارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التى تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذرى"(١).

إن أديبنا الذى ندرس نتاجه فى هذه الصفحات خير دليل على هذا إذ يسمو بنتاجه الروائى إلى مرتبة إنسانية عالية يستطيع خلالها أن يواجه الآخر ، إذ يصدق منظوره الروائى على اختلاف

العصور وتباين الثقافات ، لأنه يعرض على نفسه الصافية المطمئنة ، فلا يعجز بعد ذلك أن يفرض فكره ومنظوره الروائى فى ساحة الأدب العالمى غير مقيد نفسه بزمان أو مكان .

ليس هذا غريبا على " يوسف عز الدين عيسى " الأديب السكندرى بالرغم من أن الممتهنين لحرفة الأدب والنقد يكيلون له الاتهامات ويرمونه بالضعف ، ولا يضعونه موضعه بين الصفوف الأولى للروائيين ، زاعمين قلة نتاجه المكتوب وكثرة ما له من تمثيليات إذاعية مما أدى - فى نظرهم - إلى ضعف نتاجه المكتوب من الناحية الفنية . وأحسب أن ما ذهبوا إليه مردود لأسباب منها:

أن إبداع الأديب لا يقاس بكثرة ما يكتب أو ينشر من أعمال ، بل يقاس هذا الإبداع بما فى نتاجه - وإن قل - من قدرة على تماسك خيوطه الفنية على مدار العمل الفنى فى حين لا يمنعه هذا من إبراز منظوراته الفنية المختلفة فلا يطغى واحد على آخر. وقد أجاب " يوسف عز الدين عيسى" نفسه هؤلاء بقوله : " وفى كثير من الأحيان تمنح جائزة نوبل بفضل عمل واحد متميز ، فـ " همنجواى " فى واقع الأمر مُنح تلك الجائزة عن روايته القصيرة " العجوز والبحر" ، إذ إن باقى رواياته متواضعة المستوى ، وهو متميز بقصصه القصيرة أكثر من رواياته ، ورواية " العجوز والبحر" أقرب إلى القصة منها إلى الرواية فهى قصة قصيرة طويلة ، وعندما منحت "البريل باك"الجائزة نفسها قال لها أعضاء اللجنة إنها لو لم تكتب سوى رواية الأرض الطيبة لمنحوها الجائزة وكذلك منح " بيكيت " جائزة نوبل عن مسرحية " فى انتظار جودو" إذ إن أعماله الروائية سيئة ومتشابهة وقد قال عنه "كولون ويلسون" إن جميع أعماله الروائية لو احترقت ولم يبقى منها

سوى عمل واحد فإنه يكون كافيا، تغنى قراءته عن قراءة باقى رواياته"(٢).

ومنها أن " يوسف عز الدين عيسى" على الرغم من ذلك لم يكن مقلا فى نتاجه الروائى المكتوب ، إضافة إلى عدد من مجموعاته القصصية وأعماله المسرحية ، من ذلك رواياته " العسل المر" ١٩٥٨ ، "الرجل الذى باع رأسه "١٩٧٩، "الواجهة" ١٩٨٢ ، "لا تلوموا الخريف" ١٩٨٩، "التمثال وعين الصقر" اللتان نشرتهما الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مجلد واحد مع روايته "العسل المر"١٩٩٤ و" ثلاث وردات وشمعة" ١٩٩١ و"الأب "١٩٩٦ . وله مجموعات قصصية مثل " ليلة العاصفة "١٩٨٤، و" البيت وقصص أخرى " ١٩٩٣، وقد بلغت هذه القصص القصيرة - مع غيرها - مائتين ومن مسرحياته " نريد الحياة ومسرحيات أخرى " ١٩٨٥ ... إلخ.

وهذه القراءة فى النتاج الأدبى ليست غريبة على مبدع نفخ فيه روح الإبداع فى سن صغيرة جدًا ، وإن كان قد بدأ إنتاجه بالشعر عقب حصوله على الشهادة الابتدائية .

ومنها أن كثرة التمثيليات الإذاعية التى تعدو أربعمائة عمل لم تكن غير امتداد طبيعى لأدب الرجل الروائى ، لأن بعضها كان فى الحقيقة أعمالا روائية تحولت إلى تمثيليات ، وبعضها الآخر نجد أثره واضحا بجلاء على أسلوب الكاتب فى أعماله الروائية؛ أعنى بهذا أسلوب التشويق الذى اتسم به كاتبنا، بل إن النزعة الوصفية ذاتها التى سادت رواياته كان من أهم بواعثها هذه الخبرة الإذاعية التى تحاول أن تصف للمستمع كل كبيرة وصغيرة لتجعله يعيش فى الحدث لا ينسلخ عنه، ولعل السبب الثانى فىهذه النزعة الوصفية أن الكاتب كان عالما

يدقق في الجزئيات ويعني بالتفاصيل ويحرص على الإحاطة بكل جوانب الموضوع عند تناوله أو عرضه.

أما ما رموه به من ضعف فني في نتاجه الأدبي فأحسب أن هذا يُترك للصفحات الآتية من هذا البحث المتواضع ، لعلها تجلي الحقيقة في ذلك ، ومن قبل البحث أعماله نفسها تفتح ما استغلق وتجلي ما أرادوا أن يطمسوه .

لهذا أردت أن أدرس نتاج " يوسف عز الدين عيسى" مبرزا جوانبه الفنية المتعددة ، خصوصا تلك النزعة الوصفية التي شغف بها الكاتب ، فبدت في رواياته على هيئة روبرتاجات أحيانا أو لقطات سينمائية قصيرة سريعة خاطفة تنبع من الأحداث وتخدم السرد وتنمو مع الشخصيات وتنميها ، وتساعد على فهمها من الداخل والخارج على السواء ، مما يؤثر في القارىء تأثيرا شديدا ، وهو في هذا يعني - إلى حد كبير- بتصوير الجزئيات التي نستطيع أن نجدها منبثة في ثنايا رواياته ، وإنني أعزى هذا النزوع نحو الجزئيات إلى حد تشريحها وتحليلها وردها إلى عناصرها الأولى إلى هذا الطابع العلمي الذى سيطر على شخصية " يوسف غز الدين عيسى"، إذ درس علم الحشرات ودرّسه في الجامعات المصرية وجامعة الإسكندرية على وجه التحديد وقد وصل في هذا العلم إلى درجة الأستاذية .

فكاتبنا - إذا - خليط ذكي من العالم بعقله المنظم الدقيق الذى يعني بالتحليل والتشريح ، والأديب الفنان مرهف الحس ، رقيق النفس المشغول بقضايا ذاته ومجتمعه ، مما كان له أبعد الأثر في رؤيته التي يعرضها من خلال منظوره الروائي وتشكيلاته الفنية .

ولما كان المنظور الأيديولوجي لا يعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله ، وإنما يعني ذلك المنظور الذى يتبناه فى صياغته لعمل محدد ، وقد يتحدث الكاتب بصوت مخالف لصوته ، وقد يغير منظوره فى عمل واحد أكثر من مرة (٣) ، كانت - بناء على ذلك - فكرة الفصل الأول من هذا البحث " دراسة المنظور الروائى فى إطار وصفى" في موضع غير هذا الكتاب.

ولما كانت غاية الرواية - بوصفها تعبيرا فنيا - هى نسيجا للحياة الإنسانية بعمق وخصوبة ، وعلى هذا كان التشخيص هو المحور الرئيسى للتجربة الروائية ، حيث نتمكن من فهم الطبائع البشرية ومعايشة أصحابها (٤) ، كانت فكرة دور الوصف فى رسم الشخصية كما وردت في هذا الكتاب.

ولما كانت هذه الشخصيات وذلك السرد الوصفى للعمل الروائى لابد أن يقعا فى إطار زمنى وحيز مكانى ، كانت فكرة دراسة علاقة التلازم بين السرد الوصفى والزمان والمكان .

دور الوصف في رسم الشخصية :

رأينا المنظور الأيديولوجى مصورا تصويرا شاملا عند " يوسف عز الدين عيسى " " وهو يمثل القيم الأساسية التى تعد ركيزة العمل الأدبى الذى يبرز خلال القيم المختلفة المطروحة من قبل الأديب خلال منظوره الخاص ، أو عن طريق منظور شخصياته بمعنى أدق ، إذ تحكم الشخصية - على أساس هذا المنظور - على العالم المحيط بها ، مستعينة بالمنظور النفسي الذى تحكم من خلاله على العالم المتخيل ، وكل أولئك يندمج فى منظور تعبيرى يتمثل فى الأسلوب الذى يختاره المؤلف لشخصيته فتعبر عن نفسها من خلاله ، وهذا المنظور

الأيديولوجى ، أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التى تحكم على العمل الروائى هى منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا كما يرى " أوسبنسكي " [٤] .

والشخصية بطبعها عالم معقد شديد التركيب والتباين ، ومن ثم تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأيديولوجيات والأهواء والأفكار ، ونحن نستطيع أن نقف على كثير من هذه الاختلافات فى نماذج شخصيات أديبنا المتعددة ، وهو فى هذا كله يصف أحداثه وشخصياته من منظور يمزج فيه بين إدراك شخصية من الشخصيات المكونة لمجريات الأحداث من ناحية، أو إدراك الراوى الأنا الثانية من ناحية أخرى .

وقد استعان " يوسف عز الدين عيسى " فى رسم شخصياته بأكثر من وسيلة من الوسائل المختلفة، إذ اعتمد على وصف هذه الشخصيات وصفا سرديا ، وعن طريق الحوار بينها وبين الشخصيات الأخرى التى تكون نسيج العمل الفنى ، إضافة إلى المونولوج الداخلى الذى يستبطن به كنه هذه الشخصية فيزول - حين إذ - ما بين الوعى واللا وعى من حجب وأستار ، ويستطيع من خلال ذلك أن ينتقل البعد الزمنى من الماضى إلى المستقبل ، إضافة إلى الحال ، كما استطاع - أيضا - أن يقدم بعض الشخصيات عن طريق حديث الآخرين عنها ، ووصفهم إياها .

وقد استطاع كاتبنا - فى ذلك - أن يبرز كثيرا من الجوانب الاجتماعية والنفسية لشخصياته ، فبدت فى معظمها ذات دور فنى وتأثير خاص فى بناء الرواية ، وراحت تحدد للعمل الروائى مساره ، وتعكس كثيرا مما يوحى به ، سواء فى ذلك الشخصيات النامية "

الديناميكية " المتطورة مع تطور الأحداث والشخصية المسطحة التى تكون أقرب إلى الجمود والثبات ، على الرغم من أن بعض هذه الشخصيات الثانوية كانت تلعب دورها الكبير فى تطور الأحداث فى روايات كاتبنا، فتكون وقتها مؤثرة فى الحدث الروائى العام .

وإذا كانت الشخصيات المسطحة هى التى تدور حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير على طول الرواية فهى لا تؤثر فيها الحوادث الواقعة فى الرواية ولا تأخذ منها شيئا أيضا ، فهى " شخصية أحادية الجانب" (٥) .

فإن الشخصيات الثانوية ــ على الرغم من هذا ــ تلعب دورا ــ أحيانا ــ فى تحريك الأحداث وإن لم تتحرك هى بها ، " لعل أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل فى أنها هى التى تعمر عالم الرواية ، فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيات الثانوية هى التى تقيم هذه البيئات "(٦) .

ثم إن قضايا الرواية الأساسية تقوم وتتشكل من خلال أفعال هذه الشخصيات الثانوية الهامشية ، بمعنى أن الشخصيات الرئيسية لا تستطيع أن تنسلخ عن تصرفات تلك الشخصيات الهامشية التى تتحول حولها ، والحدث يتصاعد فى الرواية اعتمادا على العمل المتوازن بين هذه الشخصيات الثانوية(٧) .

ترى فى رواية "العسل المر" الشخصية الثانوية " بركة" توجه أحداث الرواية وجهة أخرى تماما عندما أفشت سر الأم لما قتلت الرجل بحديقة القصر ، ثم سحبته إلى البدروم، وتجد شخصية "نظاجة" ــ وهى شخصية هامشية أيضا ــ توجه الأحداث وجهة جديدة بالسر الذى أفشته إلى "سوسن" ويتمثل فى أن زوجها كان رجلا طيبا لم يغدر بها ولم

يجرح مشاعرها بل هي التي كانت تعذبه وتضربه لكنها كانت تكذب على "سوسن" " من أجل لقمة العيش"(ص ٨٩ ، ٩٠) .

ومن الشخصيات الثانوية التي كان لها تأثير أكبر في تحريك الأحداث في الرواية على طولها شخصية الأم في رواية " الأب " ، فعلى الرغم من أنها شخصية هامشية مسطحة تشبه في كثير صورة الأم التي صورها " نجيب محفوظ " في مرحلة ما قبل الثلاثية " حيث الأم تعيش في كنف من يحميها ويعولها - زوجا أو ابنا - ومن ثم لم تتعرض لأزمات تنم عن معدنها وتكشف عن مدى صلابتها ، وتعكس من الناحية الفنية بالتالي نمو شخصيتها ، وقد اقتصر دور الأم - الذى سينمو عنده في الرواية بتطور فنه - على رعاية الأسرة والقيام بالخدمات المنزلية والمحافظة على تقاليد العائلة المصرية (٨) .

ومع هذا فإننا نجد هذه الأم عند " يوسف عز الدين عيسى " تؤثر تأثيرا شديدا في البناء الدرامي لرواية " الأب "، وخصوصا في توجهات شخصية الابن " منصور " ؛ فشخصية الأم تكاد تكون السبب الرئيسي والمباشر فيما أصبح عليه منصور بعد ذلك من فساد واضطراب نفسي ، فهي ترفض أن تخبر أباه بأنه هرب من المدرسة ، وترفض أن تخبره أيضا بأنه سرق القروش العشرة وأنه تشاجر مع عيال الحارة خوفا من مضايقة الأب ومن أن يؤذى ابنها .

ومن الشخصيات الرئيسية التي وصفها لنا "يوسف عز الدين عيسى " في رواياته على اختلافها، شخصية البطل الرومانسي المغامر " الذى بدا أشبه بالمغامر الجواب يستحضره المؤلف في كل أحداث وأجزاء الرواية فيثبت له فكرة الحضور الدائم" (٩) .

ففـي روايـة " العـسل المـر " نـرى هـذا البطـل الرومانـسى متمـثلا فـى " هـشام " الـذى أحـب " سوسـن" صـدفة عنـدما رآهـا مـن فتحـة فـى صـور القـصر الـذى كـان ذهابـه إليـه أيـضا بـدافع رومانـسى ؛ فهـو بيـتهم القـديم الـذى باعـه أبـوه لفاقـة أصـابته ، ولـم يكـن مـن الـشاب الرقيـق الفنـان إلا أن يحـن إلـى مراتـع الـصبا ، وهـذه سـمة رومانـسية ، فيرجـع إلـى القـصر ينظـر إليـه مـن خارجـه، وعنـدما أحـب سوسـن تجـشم كـل الـصعاب بهـدف الوصـول إليهـا ، فكـان يـسافر مـن " الإسـكندرية " إلـى " دمنهـور " ثـم يـسير علـى قدميـه مـسافة خمـسة كيلـو متـرات ليـصل إلـى القـصر البعيـد المعـزول ، ولمـا حالـت الأسـوار العاليـة بينـه وبـين لقـاء محبوبتـه تـسلقها وقفـز مـن فـوق الأشـجار واسـتتر بـالظلام وتعـرض للقتـل أكثـر مـن مـرة فـى سبيل حبه .

وشخـصية " ابتـسام " فـى " التمثـال " تعـد معـادلا موضـوعيا لهـذا البطـل الرومانـسى فـى تـصرفاته، بهـدف الوصـول إلـى مـن يحـب ، فقـد تجـشمت الـصعاب هـى أيـضا وتـسلقت الأسـوار واحتمـت فـى أحـضان الأشـجار العاليـة لتنظـر إلـى " ممـدوح " مـن خـلال النافـذة ، وتتعـرض لحادثـة سـيارة أثنـاء الهـرب فتـصاب إصـابات بالغـة ترقـدها الفـراش ، لكنهـا تعيـد الكـرة مـرة أخـرى ، ومـع أنهـا أفلحـت هـذه المـرة والتقـت بــ " ممـدوح " وتزوجـا فـإن ضـياع الحلـم الرومانـسى ــ لا محالـة ــ واقـع ، إذ انتهـى بموتهـا وانتـصار التمثـال كمـا ضـاعت منهـا شـجرة الـورد عنـد الحادثـة الأولى وديست بالأقدام .

ومـن هـذه النمـاذج شخـصية الأم فـى"العـسل المـر" وشخـصية " منـصور " فـى روايـة " الأب " ، وقـد سـيطر علـى هـاتين الشخـصيتين

تحجر الإحساس ، وهما يعيشان في المجتمع لا معه ، وهذا النوع من الشخصيات يهدد ذاته والآخرين ويحمل الدمار لنفسه وللعالم .

فشخصية الأم في " العسل المر " تحبس ابنتها في قصر تبعدها به عن الرجال وهي تحسب أنها تحسن صنعا ، وترفض أن تزوجها الشخص الوحيد الذي تقدم لخطبتها ، بل تحاول أن تقتله . وتقتل مراد صديق زوجها الذي لم يعرها اهتماما ، وتغدر - قبل ذلك كله - بزوجها فتهرب منه بعد تجريده من ثروته وابنته ، وهذا الصراع كله يبنى - عند هذه الشخصية - على الشك في الآخرين والإحساس بالظلم وقلب الحقائق ، وهي بهذا كله تصبح شخصية مضطربة تسيطر عليها أعراض "البارانويا " .. " ومن أظهر أعراض هذا المرض الغيرة الشديدة والشك في نوايا الآخرين وفي دوافعهم، ويقوم المريض بتفسير سلوك الغير من وجهة نظر شخصية بحتة دون محاولة التحقق من صدق النتائج التي يتوصل إليها تفكيره ، ومريض الاضطهاد لا يطيق النقد أو الجدل أو النقاش ولا يحتمله ، وينظم لنفسه سلسلة منطقية من الأمور يخدع بها نفسه وغيره من الناس ، ويميل المريض للعدوان وللانتقام " (١٠) .

أما شخصية " منصور " في رواية "الأب" فهو مشاغب منذ صباه يكثر المشاجرة مع أقرانه في " الحارة " ، ناقم على الحياة التي يعيشها غير راض بما قسم له ، متطلع إلى طبقة أخرى أرقى من طبقته ، وهو لا يقيم أي احترام للمثل والقيم الموروثة حتى إن هذا يدفعه إلى التهكم على أبيه ، ومن ثم لا يطيق الالتزام بالمدرسة فيكثر من الهرب مما أدى إلى فشله في الدراسة ، وهو لا يتورع أن يسرق أمه ويسرق أخاه الأصغر الذي يعمل - بعد خروجه من المدرسة - عملا شاقا ليوفر

عشرة قروش يضعها فى جيب أبيه فيأتى منصور إليه فيسلبها دون إحساس بأدنى مسئولية ، فهو شخصية منفصلة عن مجتمعها ، صاحبها يعيش فى المجتمع لكنه لا يعيش معه ولا يخضع له ولا يعنى بقيمه وتقاليده ، فيشرع فى قتل أحد أساتذته فيسجن على أثرها .

وبعد خروجه من السجن يهدد أخاه الطالب بكلية الهندسة بحرق كتبه لحقد دفين فى نفسه على أخيه ، ثم يشرع فى تحطيم أثاث البيت غير مكترث بوجود أبيه وأمه ـ رمز السلطة والتقاليد ـ ويهرب بالمال الذي أعطاه أبوه إياه إلى آخر الرواية حيث يعود إلى بيت أخيه " خالد " وهو مدمن للمخدرات مجرما معتاد الإجرام ، ميتا وهو حى .

وهذه الشخصية بما قدمنا عنها تنم ـ لا محالة ـ على أنها شخصية " سيكوباتية " ، وتطلق "السيكوباتية " على الشخص الذى يوجه اهتمامه بصورة غير طبيعية إلى الحاضر ، ويعجز عن إدراك تأثير أعماله على الآخرين ، ولايستفيد "السيكوباتى" من تجاربه،وهو إنسان سئ التوافق مع المحيط الذى يعيش فيه ، ويعجز عن إدراك صلته بالقانون الاجتماعي وبالناس ، وقد توجد هذه الشخصية بين طوائف المجرمين العود ، ويدمن "السيكوباتى " محاربة المجتمع فهو مجرم بطبعه ، يمتاز بالفجاجة العاطفية وعدم النضج الأخلاقى مع عجز فى سلامة الحكم وتقدير الأمور مع قلة التبصر فى العواقب وضعف القدرة على الاستفادة من التجارب السابقة ، وكما يمتاز بحدة المزاج وسرعة الغضب وعدم القدرة على ضبط النفس فيتورط فى الجريمة " (١١) .

ومن الشخصيات التى رسمها لنا " يوسف عز الدين عيسى " ويجدر الوقوف عندها شخصية "ميم نون" فى رواية " الواجهة " وهو

شـاب فـى نحـو الخامـسة والعشرين مـن عمـره " لا يـذكر مـن أيـن أتـى ولا لأى غـرض جـاء . ولكنـه فـى صـباح أحـد الأيام وجـد نفسه فـى هـذه المدينـة التـى لا يعـرف عنهـا شـيئا ، ظـل واقـف يـدير بـصره فـى أنحـاء المكـان يتأمـل واجهـات المـساكن والمتـاجر ، كـل شـىء نظيـف ؛ الجـدران نظيفـة والأفـارير نظيفـة ويكـاد يـرى صـورته منعكـسة علـى أرض الـشارع مـن فرط نظافته .. " ص٥ .

وراح الكاتـب يفـيض فـى وصـف هـذه الشخـصية بمـا يلفهـا مـن حيـرة ، حتـى تـصل قمـة المأسـاة عنـدما يـذهب إلـى مكتـب الاسـتعلامات ليسأل عمـا لا يعلـم ، وهنـاك كتـب كـل مـا يعـن لـه مـن أسئلة واستفسارات ، وقد تمثلت أسئلته فيما يأتى :

أولا : ما اسم هذه المدينة ؟

ثانيا : ما المهمة التى أرسلت من أجلها إلى هذه المدينة ؟

ثالثا : من أى مكان أتيت ؟

رابعا : ما السر الرهيب الذى يخفونه عنى ؟

خامسا : ما المدة التى سأقضيها فى هذه المدينة ؟

ضـغط " مـيم" علـى الـزر الأخـضر ، فـسمع ضـجة داخـل الجهـاز وهبطـت مـن الجهـاز ورقـة اسـتقرت علـى حـاجز أسـفل الفتحـة الـسفلى ، التقط "ميم" الورقة ونظر فيها ليقرأ الإجابة عن أسئلته فوجد الآتى :

أولا : اسم المدينة لا يدل على شىء سمها كما تريد .

ثانيا : المهمـة التـى أرسلت مـن أجلهـا إلـى هـذه المدينـة هـى : البحـث عـن الحقيقة .

ثالثا : من أى مكان أتيت ؟ : أتيت من مكان مجهول !

رابعا : السر الرهيب الذى يخفونه عنك هو : جميع سكان هذه المدينة محكوم عليهم بالإعدام !

خامسا : المدة التى ستقضيها فى هذه المدينة : طول حياتك حتى يحين موعد تنفيذ حكم الإعدام فيك! (ص ٤٨ ، ٤٩) .

على الرغم من أنه علم بعض المعلومات فإنه يجهل الكثير منها ، لذلك كان عليه أن يسير فى الحياة يكد ويتعب ويحاول الوصول إلى الحقيقة . وشخصية " ميم نون " على هذا تقترب على حد كبيرمن شخصية " فاوست " فى بحثه عن الحقيقة ، وقد "عرف الناس قديما قصة فاوست ومغامرته الكبيرة فى سبيل الوصول إلى الحقيقة ؛ حقيقة نفسه وحقيقة الكون من حوله ومركزه من هذا الكون بكل قواه الظاهرة والخفية ؛ ولكى ما يصل فاوست إلى هذه الحقيقة كان عليه أن يدخل فى صراع واضح مع هذه القوى ، والإنسان لا يدخل فى مثل هذا الصراع إلا بعد أن يتخلص من كل فكرة سابقة ، بخاصة فكرة القدر ، وإلا بعد أن توضع المقدسات فى نظره موضع الشك والإلحاد " (١٢) .

ويعد " يوسف عز الدين عيسى " من أهم الروائيين الذين يعنون بالصيغة النفسية للأبطال فى ضوء تأثرهم بالمختزنات الباطنية التى تحتوى على تجاربهم وانطباعاتهم وردود أفعالهم ، ونحن لا نزعم أن أعماله كلها تتسم بهذا الطابع ، لكنها كثيرة فى أعماله مثل "العسل المر" و"عين الصقر" و "الأب" و"الرجل الذى باع رأسه " و "الواجهة "... إلخ . فهو يعنى فى هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التى تعد دوافع للإنسان أو مثيرات له ؛ فالشخصية تبدو فى هذه الأعمال نتيجة لوقائع خاصة وغرائز فطرية وتجارب موروثة ، وهذا أوضح ما يكون فى شخصية " عين الصقر " بطل رواية " عين

الصقر" و شخصية الأم في " العسل المر " و"منصور " في رواية "الأب " كما رأينا بالنسبة للشخصيتين الأخيرتين .

اما " عين الصقر" فقد تربى بين أب انغمس في الجندية و أم حنون حكيمة و أخت تصغره بعامين رقيقة وديعة و "عين الصقر " ذاته رقيق النفس لطيف المشاعر يحمل روح شاعر دفعه إلى قول الشعر أحيانا ، ويبكيه منظر الثلوج فوق الأشجار لأن هذا الوضع يميت العصافير ، فلا يجدها عندما يقدم لها الطعام . تشربت نفس " عين الصقر " في الصغر كثيرا من المبادئ و القيم الخلقية ؛ فعلم أن الكذب خطيئة ، واستيلاء أحد البلاد على أرض دولته خطيئة لا يرتكبها إلا لص ، والسرقة أيضا خطيئة . وتعود أن يدعو قبل نومه باسمه و باسم أخته لأنه مجبول على حب الآخرين وتقديم يد العون لهم :" رب احفظ أبي وامي ، رب احمني من الخطيئة و طهر قلبي من الكراهية واملأه بالمحبة وامنحني الأمانة والشرف و نجدة المحتاج ونصرة المظلوم ، رب ساعد الطيور الصغيرة حتى تكبر ويكسوها الريش وتستطيع الطيران ، رب اشف المرضى وارحم الضعفاء وأبعد عنهم الأذى ، آمين " (ص ٣٦١) .

وتعلم من أستاذه في المدرسة أن الاعتداء على الغير خطيئة ، و من مكارم الأخلاق العطف على الضعيف ، وتعلم من الواعظ أن الحياة محبة والقسوة خطيئة وأن مساعدة المحتاجين فضيلة، وكذلك العطف على الضعفاء والمساكين(ص٣٦٣) .

و علمته أمه أن أمتع المشاعر شعور أي مخلوق بحريته (ص٣٦٤) وقد انتصر في أول معركة شريفة يخوضها دفاعا عن" غصن الزيتون" ليرد عنه اعتداء شاب يريد أن يستولي على لعبته ،

فالاستيلاء على ممتلكات الغيرخطيئة (ص٣٦٥) وبقلب رحيم كان يعطف على "خوخة" الطفلة الفقيرة المريضة اليتيمة وساعدها على الشفاء . ومع هذا كله يرى أخته " تفاحة" غارقة فى دمائها على أثر انتقام الشاب الذى أخذ منه الحق قبل ذلك دفاعا عن" غصن الزيتون" ، وقد زاد من أزمته النفسية أن هذا القاتل برأه القضاء .

ولما أنهى دراسته الثانوية بتفوق رفض أبوه أن يكون شاعرا وأبى إلا أن يكون طيارا ليحمى دولة " جلدانيا " ، وتزوج من خوخة وأنجب "عرف الديك" ورباه على ما تربى عليه .

أعلنت دولة " جلدانيا " الحرب على دولة "النرجس" لأن أهلها يطالبون بالاستقلال ، وكان على " عين الصقر " أن يسلم نفسه للجيش ، لكنه لا يريد أن يحارب لأن الحرب شيء بشع ؛ فما يصنعونه ليس دفاعا عن الوطن وإنما هو اعتداء على أوطان الآخرين وحرياتهم ، فوقع فى صراع نفسى رهيب: كيف يدافع عن قضية لا يؤمن بها ويموت من أجلها . وكان موقف " عين الصقر" فى مناقشته مع قائده معبرا عن هذا الصراع الداخلى ، فالقائد يحاول إكراهه على الحرب وهو يرفض هذا تماما ، ولما أكرهوه على الطيران لم يلق بالقذائف فوق دولة " النرجس " وهبط بطائرته وعاش بين سكان المدينة، فهو في صراع شديد بين ما لقنه فى طفولته وما يطلب منه الآن ، ولما عاد إلي " جلدانيا " حاكموه وأعدموه بعد اتهامه بالخيانة ، ولم يكن له طلب قبل تنفيذ الإعدام إلا أن يرى أمه فطلب منها أن تسمعه الدعاء الذى علمته إياه وعلمه هو لابنه . بهذا فقد "عين الصقر" حياته نتيجة تمرده على الخطيئة، فإن الرؤية تتجدد ويعظم دور الإنسان ما دام التمرد مستمرا والمعارضة نشطة ، ويكون التمرد السياسى والاجتماعى

معادلا فنيا للتفرد البطولى ، " وعندما يبدو الإنسان العربى مشتتا منهكا معرضا للابتزاز والاستلاب فى الرواية العربية فإن الروائيين وهم يطرحون تصورا فنيا لواقع يحمل فى رحمه بذرة التمرد الانقلابى ورحلة البحث عن حرية ومعنى للحياة ، وهم يدركون أبعاد هذا الواقع ويلمسون بأطراف المشكلة ويتعرضون من أجل حرية الإنسان لكثير من الضغوط " (١٣) .

ويمكننا بعد تحليل هذا النموذج من رواية "عين الصقر" أن نلمح إلى ظهور الواقعية التحليلية إذ حاولت هذه الأعمال إلغاء البطل الفرد وإحلال الجماعة محله ، حتى يصل المؤلف من خلال منظوره الروائى إلى صيغة عمل مشتركة تعى حركة المجتمع وتتعامل معه من خلال شخصيات إيجابية متنامية ، والكاتب - من خلال ذلك كله - يطمح إلى إيجاد عالم أفضل يقوم على الكفاح من أجل إنقاذ روح الإنسان الذى لا يمكن له أن يقهر أبدا ولو تعرض أحيانا إلى التحطيم ، والكاتب فى هذا كله يحاول الاقتراب - إلى حد بعيد - من الواقع وتحليله متأثرا من قريب أو بعيد ببعض الفلسفات والأفكار التى عالجت بعض مشاكل المجتمع وقضاياه .

لقد وصف " يوسف عز الدين عيسى " شخصياته بطرق الوصف التقليدية أحيانا وبما يتمشى مع الرواية الجديدة أحيانا أخرى ، فقد وجدنا الشخصية عنده تقليدية خالصة أحيانا، فتجدها كائنا حيا له وجود فيزيقى ، توصف وصفا دقيقا محصيا كل جوانبها ، لأنها فى العمل التقليدى كانت تمثل الركيزة الأساسية لأى عمل روائى ، لذا كانت الرواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشخصية .

وإنني لست مع من يقولون إن هذه الروايات التقليدية التي تسيطر عليها الشخصية أصبحت - بهذه التقنية - منفرة للقارئ المعاصر ، ولم يعد الذوق الأدبي يستسغيها ، ذلك لشيوع الوصف الاستطرادي وتواري الشعرية وطغيان الشخصيات حيث لا تدع مجالا للمشكلات السردية الأخرى(١٤)

إنني أتفق مع هؤلاء النقاد في أنه إذا تجمعت هذه الصفات في رواية واحدة فأجدربالذوق الأدبي المعاصر ألا يتقبلها ، ولكن الرواية التقليدية لم تكن جميعها تسير على هذا النحو ؛ فلم نجد عند " يوسف عزالدين عيسى " هذا الوصف الاستطرادي الذي يؤدي إلى بطء في الأحداث وتوقف الزمن أحيانا ، ثم إننا نجد الوصف السردي الذي لايمكن أن نفصله عن صنوه ، فهما يسيران في طريق واحد في رشاقة وحيوية ، ثم رأينا - كذلك - الأساليب الشعرية - وسنرى لغته التي تمتلئ بالماء والرقة والطراوة والحيوية والجدة الدلالية ، مع أنه محسوب على المدرسة التقليدية ، ومن ثم فإنه من غير الجائز أن يطلق الدارسون مقولات معتمدة على بعض النماذج فتعم على سائر الأعمال الجيدة . ومهما يكن من أمر فإن كاتبنا قد سار على درب الجديد أيضا ، وتمشى مع روح الرواية الجديدة التي أغفلت كثيرا من دور الشخصية ، فأهملتها ولم تعد تأبه بها " فإذا هي مجرد رقم أو مجرد حرف أو مجرد اسم غير ذي معنى ، وإنما هذه الشخصية طورا إنسان وطورا إله وطورا شيء وطورا آخر عدم وهلما جرّا "(١٥).

وقد رأينا مايقترب من هذا في أدب " يوسف عز الدين عيسى " ، وخصوصا في "الواجهة " حيث أعطى شخصياتها رموزا حرفية ، فمن شخصياتها "ميم نون" و " تاء " و"سين" و" دال " و " فاء " و"

بـاء " و " جـيم " و " واو " و... إلـخ . وقـد رأينـاه بـذلك يلتقـي مـع الـروائيين الجـدد وطـرقهم التعبيريـة الجديـدة ، إذ راحـوا ينـادون بـضرورة التـضئيل مـن شـأن الشخـصية والتقليـص مـن دورهـا عبـر الـنص الروائـي ، وعلـى رأس هـؤلاء " كافكـا " ، ففـي روايتـه "المحاكمـة" " Le procès " يطلـق مجـرد رقـم اسـما للشخـصية ، وفـي روايـة " القـصر" "Le chateau" مجرد حرف (١٦) .

إن فكـر هـؤلاء الـروائيين المبنـي علـى هـذا الأسـاس لا يعنـى بتحديـد شخـصية الروايـة معتمـدا علـى العلاقـة التـى تعلـم بهـا ، لكنـه يكـون حريـصا كـل الحـرص علـى هـذه الوظيفـة التـي توكـل بهـا وتقـوم بعـبء تقديمها إلى المتلقي من خلال النسيج الروائي الممتد .

وقـد نـاقش " يوسـف عـز الـدين عيسـى " نفسه -أثناء روايتـه - هـذه الفكـرة التـي لا تعنـي كثيـرا بأسـماء الشخـصيات ، وإنمـا عنايتهـا الكبـرى تكـون منـصبة علـى المـسمي ذاتـه ، فيقـول لـه فـي هـذا الحـوار الـدائر بـين "ميم نون " وزوجته " جيم " التي لم يكن يعرف اسمها حتى تزوجها :

" أطـرق " مـيم " مفكـرا ثـم قـال : " ولكـن كيـف نـصبح زوجـين وأنـا حتـي هـذه اللحظـة لا أعرفـك ولا تعـرفين اسـمي ؟ " . فـضحكت الفتـاة ضـحكة رنـت فـي أذنـي " مـيم " وكأنهـا موسـيقى عذبـة قالـت : " عـلام يـدل الاسـم ؟ ألـم تبتـسم لـي وابتـسم لـك دون أن تـسأل عـن اسـمي أو اسـألك عـن اسمك " (ص ١٤٣) .

ومـع هـذا فإننـا نجـد كاتبنـا فـي مواضـع أخـرى يحمـل أسـماء شخـصيات رواياتـه إشـارات ورمـوزا يرمـي مـن ورائهـا إلـى ربـط ذلـك كلـه بأحـداث القـصة وأهـدافها ومنظوراتهـا المختلفـة ؛ ففـي " الرجـل الـذى بـاع رأسـه " نجـد مـن أهـم شخـصياتها " رمـزي عبـد الحميـد " و" جـابر

العجبانى " و" إلهام " و" صفاء" وكلها أسماء ذات إيحاءات خاصة ، بل إن الرواية كلها تبدو منذ الوهلة الأولى ذات أبعاد تعبيرية . فللرواية مع شخصياتها مستويان من التعبير ؛ فـ"رمزى" على المستوى الأول يبدو منذ بداية الرواية شابا فقيرا معدما يائسا من الحياة ، يقدم على الانتحار فينقذه " جابر" بشراء رأسه ، وإذا به لا يأخذ هذا المال ليعربد به ، وإنما يستغله فى تعلم الموسيقى ليصبح موسيقيا كبيرا بعد صقل موهبته الكامنة بداخله ، ويتدفق عليه المال من كل حدب وصوب ، ويتزوج الفتاة التى أحبها " إلهام " فتصفو له الحياة بعد كدرها إلى أن يظهر له ثانية " جابر العجبانى " يطالب بحقه فى نتاج رأسه . أما المستوى الثانى الذى تبدو عليه شخصية " رمزى " فهو أنه مثال للإنسان بصفة عامة متقلبا بين الشقاء والنعيم ، فما يلبث أن يستمتع بدنياه وينسى " جابر " إلى أن يفيق على الحقيقة المرة بظهور " جابر" مرة أخرى ، وهذا يفسر لنا السبب الذى دفع الكاتب إلى إطلاق اسم " رمزى " على الشخصية ؛ فهى شخصية رمزية موحية ، وبهذا " نجد أنفسنا أمام مأساة تشبه من بعض الوجوه مأساة " أوديب " بكل ما عاناه "أوديب" من محن ومن محاولة للفرار من مصيره دون جدوى " (١٧) .

أما شخصية " جابر العجبانى " فلا يمكننا أن نقف بها عند حد المستوى الأول من الفهم ، وهى أنها مجرد شخصية " تاجر شاطر " وينبغى علينا أن نقفز بها إلى مستوى آخر يتناسب مع كون هذه الشخصية الشخصية الفعالة الأولى فى الرواية ، والتى توجه الأحداث وجهتها ، فاسمه " جابر " من الجبر و "العجبانى " من العجب ، إذ يمثل المصير المحتوم الذى لا محالة محيط بالإنسان ، وقد سعى إلى ما سعى إليه بطريقة عجيبة بشراء رأس رجل حى .

وهذا الرأس نفسه يمثل بعدا آخر أبعد من مجرد كونه رأسا يوضع فوق كتفى إنسان ؛ فهو الفكر الذى لا يستطيع أن يعيش إنسان بدونه .

ويأتى الكاتب بشخصية " صفاء شاكر " فى مقابل " جابر العجبانى " ـ صراع الخير والشر ـ فـ" صفاء " كما يبدو من اسمها شخصية رقيقة هادئة صافية الخلق والخلق ، تتبنى " رمزى " فنيا ، وتغدق عليه من المال ما لم يكن ينتظره ولا يتصوره ، وتوصى بما لا يتوقعه بعد موتها ؛ فهى لم تأخذ منه شيئا وأعطته كل شيء .

وتأتى شخصية " إلهام " ـ كذلك ـ تساعده وتسانده حبيبة وزوجة ، وتمثل السند الذى يتكئ عليه فى مواجهة ما يلاقيه بصفة مستمرة فى صراعه مع " جابر العجبانى " .

وأيا ما كان الأمر فإن ما قلناه سلفا لا ينطلى على روايات " يوسف عز الدين عيسى " كلها ، بل هى فى معظمها تعتمد على الشخصية ، لكنه كان فى أغلب الأحيان حريصا على ألا يظهر بشخصية مباشرة مقتحما أحداث الرواية ومقطعا خيوط بنائها الدرامى ، فهو ـ فى أغلب الأحيان ـ يجعل أشخاص الرواية هى التى تتحدث منطقا إياها ما يريد طرحه من أفكار ، فالشخصية ـ عنده ـ تكون غالبا واسطة العقد بين جميع المشكلات ، ورابطة بين المنظورات الروائية المختلفة ؛ فهى التى تنهض بالحدث وتذكى تطوره من خلال سلوكها وأهوائها ، واللغة أيضا تجرى على لسانها ، بل إنها هى التى تصف ، إذ يتخلى الراوى ـ الأنا الثانية ـ عن الوصف السردى أحيانا .

لكننا لا نلبث إلا أن نرى روح الكاتب شاخصا على أستار الشخصيات ، وهو العالم الذى يختزن فى لا شعوره روحا علميا يكاد

يخـرج مـن مكمنـه ، فيبـرز بعـض هـذه الحقـائق العلميـة علـى لسان شخصياته ، لكنـه كـان مـن الـذكاء بحيث يختـار شخـصياته التـى تـدلى بهـذه البيانـات العلميـة مـن فـوق منـصة العمـل الروائـى ، فـإذا أراد أن يـشير إلـى قـانون نيـوتن " لكـل فعـل رد فعـل مـساو لـه فـى المقـدار ومـضاد لـه فـى الاتجـاه " أجـراه علـى لسان معلمـة الفيزيـاء التـى تعلـم " سوسـن " فـى " العسل المر " (ص٣١ ، ٣٢) .

وهـو لا يكتفـى بإلقـاء الحقيقـة العلميـة إلقـاء دون توظيـف ، لكنـه يـأتى بهـا لتخـدم الحـدث الروائـى وتقـوى منطقـة الـصراع ، فهـو يستحـضر هـذه العلاقـة بـين أنثـى العنكبـوت وذكرهـا لتلقـى بظلالهـا علـى أحـداث القـصة التـى تعـرض هـذا الـصراع بـين الرجـل والمـرأة ، فيجـرى هـذا الحوار على لسان شخصيتى " سوسن " و" المعلمة " :

" لكـن ألا يوجـد رجـال كثيـرون لـم يغرقـوا بنـاتهم ؟ ماما لـم يلـق بها أبوها فى البحر ، وأنت أيضا والدك لم يغرقك .

- لكـن الأمهـات قلـوبهن حنونـة ، لا توجـد أم واحـدة فعلـت مثـل هـذا العمـل البشع .

- لكنى قرأت فى الكتاب أن زوجة العنكبوت تقتل زوجها بعد الزواج .

- ألم تقرئى سبب قتلها لزوجها ؟

- لا ما هو السبب ؟

- إنهـا تقتلـه لخوفهـا علـى أولادهـا الـصغار منـه لأن ذكـر العنكبـوت يأكـل أبنـاءه ، هـل تتـصورين أبـا يقتـل أولاده ؟ كـل الرجـال متوحـشون كـذكر العنكبوت " ص ٧٥ .

لـم يكـن " يوسـف عـز الـدين عيـسى " ليجرىعلـى لـسان شخـصياته تلـك الحقـائق العلميـة وحـسب ، وإنمـا راح ينـاقش بعـض قـضايا

الحياة والمجتمع والفن من منظور الشخصيات ، فيجرى على ذهن شخصية ممدوح فى التمثال أن إسراف صديقه المخرج " كمال " على أفلامه لم يكن إسرافا فى الحقيقة ، بل كان رغبة فى الوصول إلى الكمال ، وهو يجيب بذلك المخرجين الذين لا تعنيهم الدقة والجودة بقدر ما تعنيهم سرعة الإنتاج بأقل التكاليف (ص ٣٠٤ ، ٣٠٥) .

لم يكتف الكاتب بهذا وكان شخصياته لم تشبع رغبته فى نقل هذه الأفكار وإدارة النقاش فيها فراح يتدخل هو نفسه متقمصا دور العالم ببواطن الأمور متجاوزا الشخصية والأنا الثانية ، فهو يصر على أن يعلم المتلقى أن " باليه " بحيرة البجع " من تأليف "تشايكوفسكى " (ص ٢٩٤) .

ومع ذلك كله فقد عنى الكاتب بوصف شخصياته وصفا دقيقا من الخارج والداخل ، ابتعد عنه أسلوب التقارير فى أغلب الأحيان ، إذ يحاول أن يقوم بإطلالة على الواقع النفسى وتموجاته فى داخل الشخصية من خلال رصده لتحركات الموقف النفسى وتموجاته فى داخل الشخصية ، بل يتعدى هذا إلى متابعة آثاره على المشاهد الخارجية للشخصية ؛ فالصورة الخارجية التى يصف بها الشخصية تنم عما فى داخلها من تفاعلات .

فى المقطع الآتى من " الواجهة " يصف الكاتب شخصية " ميم نون " ومن حوله من الشخصيات فى هذه اللقطة ، وقد يظن ظان أن الكاتب فى هذا المشهد وصف شخصياته معتمدا على التقرير الذى يرصد هذه الشخصيات من خارجها ، لكن المدقق يكتشف أنه يعكس ما فى داخل نفس " ميم نون" من حيرة وجهل بما حوله من الأشياء ، فهو يعكس حرصه الشديد على تعرف كا ما حوله بهدف الوصول إلى

الحقيقة ، ويؤكد ذلك الجملة التى بدأ بها النص " إنه لا يزال تائها لا يعرف شيئا " .

" كان على جدار الغرفة مرآة تحتل جزءا كبيرا من الجدار . نظر " ميم " فرأى صورته فيها ، كانت هذه أول مرة يرى وجهه فى المرآة منذ أن وجد نفسه فى هذه المدينة . شعر كأنه يرى إنسانا غريبا عنه لا يمت له بأية صلة ولا تربطه به أية ذكريات من أى نوع . إنه غريب عن نفسه غربته نفسها عن باقى الوجوه التى معه فى هذه الغرفة ولاحظ أن شعر رأسه أقصر من شعر رأس " دال " وأنه حليق الوجه ، ولا يذكر متى حلق ذقنه؟ أسود العينين . أما وجه " تاء " فهو أقرب إلى الاستطالة وهى ذات حاجبين غير مزججين ، وعينين زرقاوين ، ورأى وجه أختها " سين " أقرب إلى الاستدارة وحاجبيها مزججين لم تترك منهما سوى قوسين رفيعتين ، وعينيها خضراوين . أما وجه أخيها " دال" فنحيل مستطيل ذو أنف كأنه ضغط من الجانبين وشفتين رقيقتين يغطى شفتيه العليا شارب متوسط الحجم " (ص٢٧ ، ٢٢١) .

وفى رواية الرجل الذى باع رأسه يصف الكاتب راقصة بتصوير سينمائى يعتمد على تقطيع اللقطة والنظر إلى المشهد المصور من مختلف زوايا الكاميرا ، ولو تتبعنا تفاصيل هذا المشهد علمنا أنه لا يصف الراقصة ولكن يصف الانطباع الذى تتركه على نفس " رمزى " الذى يشاهد الرقص لأول مرة فى حياته يقول : " ثم بدأ العازفون يعزفون لحنا من ألحان الرقص وظهرت فجأة فى الحديقة راقصة ذات شعر أشقر . لم يدر رمزى من أين أتت وكأنها خرجت من تحت الأرض . وأخذت تدور فى أنحاء المكان راقصة على أنغام الموسيقى . تلف وتنحنى وتهتز وتعتدل فى حركات رشيقة جعلت " رمزى " ينظر

إليها مشدوها ، ثم اتجهت نحو العروس والعريس وأخذت ترقص لهما . وعلى غير انتظار قفزت وجلست على كتفيهما وأخذت تميل إلى الخلف ثم اعتدلت وابتعدت عنهما وأخذت تدور من جديد راقصة فى أنحاء الحديقة . وكما ظهرت فجأة ، اختفت فجأة ! .. .. . وظهرت الراقصة للمرة الثانية وأخذت ترقص . وبعد لحظات التقطت عصا من أحد المدعوين وأخذت تحركها فى أثناء الرقص ، ثم ثبتتها فى وضع أفقى فوق ثدييها وهى ماضية فى رقصها وكأن العصا قد التصقت بجسدها بمغناطيس أو بمادة لاصقة ! فألقى لها أحد المدعوين عصا أخرى . فطوحت بالعصا الأولى نحو صاحبها وأحلت العصا الثانية محلها واستمرت فى رقصها والعصا مرتكزة على ثديها . شدت هذه الحركة انتباه " رمزى " وأدهشت جميع المدعوين وبدت الراقصة وكأنها ساحرة !! ثم طوحت بالعصا الثانية نحو صاحبها الذى التقطها ثم اختفت الراقصة وكأن الأرض انشقت وابتلعتها ! " (ص٨٥،٨٦،٨٧) .

فهو يصف فى هذا المشهد الانطباعات الداخلية التى تعتمل فى نفس " رمزى " إذ لم ير مثلها من قبل ، ويؤكد هذه النظرة هذه الألفاظ التى جاءت بالنص " فجأة ، من أين أتت ، خرجت من تحت الأرض ، مشدوها ، اختفت فجأة ، شدت انتباه رمزى، كأنها ساحرة ، الأرض انشقت وابتلعتها " .

ويؤكد الرأى الذى ذهبنا إليه أن الكاتب عندما يأتى مرة أخرى ليصف مشهد رقص يختصره اختصارا ، وتأتى اللقطة سريعة خاطفة بدون وصف تقريبا ؛ فلا يرى " رمزى " مشهد الرقص إلا بلمحة خاطفة من خلال النافذة لأنه فى حال نفسية كئيبة ، إذ كان " جابر

العجبانى " منذ بدأ يطارده لأخذ رأسه ، " كان هو الإنسان الوحيد الحزين فى حفل عيد ميلاده" (ص١٨٩) .

يزيد " يوسف عز الدين عيسى " ـ فى هذه الطريقة التعبيرية فى وصف الشخصية ـ بأن يجعل الوصف على لسان شخصياته نفسها ، كما وصفت "سوسن " أباها فى " العسل المر " الذى لم تره إلا فى حلمها :

" عيناه كبيرتان مستديرتان جاحظتان وأنفه طويل ووجهه ويداه مغطاة بشعر غزير كأنه قرد وأسنانه بارزة من فمه بروزا كبيرا وفمه كفوهة القربة " (ص١٥) فهذا الوصف يعكس ما فى نفس "سوسن" من استبشاع للرجال وعلى رأسهم أبوها ، وتؤكد هذا برسم صورة عامة للانطباع القابع فى نفسها عن الرجال بقولها : " وجوههم فى أحلامى تشبه وجه السحلية وتبرز من رءوسهم قرون ملتوية كقرون الخراف ، وأسنانهم كأنياب الفيل وعيونهم محمولة على نتوءات تدور فى جميع الاتجاهات وأيديهم أضخم من ذلك ومغطاة بالحرافيش " (ص٥٥) .

وزاد " يوسف عز الدين عيسى " فراح يصف شخصياته من الداخل ، بل جعلها هى نفسها تتحدث عن ذاتها فى مونولوج داخلى أو نجوى ذاتية، فهو حديث النفس للنفس ، واعتراف الذات للذات .

والمونولوج لغة تستنطق من الشخصية ما لا يستطيع السارد أن يخرجه من داخلها أو يستقيه من باطنها ، وهى لغة تمتلئ صدقا وبوحا واعترافا بما لا تستطيع طريقة تعبيرية أخرى أن تصل إليه ، ولغة حديث النفس للنفس ـ المونولوج ـ تعتمد فى الأساس على استخدام ضمير المتكلم دون ضمير الغائب ، وهذا شىء طبيعى لأنه أشد قربا

من " الأنا " ، وهو يستطيع أن يتوغل داخل النفس الإنسانية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها ويقدمها كما هي بمميزاتها وعيوبها لا كما ينبغي أن تكون ، لذا تقوم هذه الطريقة التعبيرية بدور فعال في بناء الرواية وتثير ما في نفس القارئ - أيضا - من كوامن ، وتربطه بدواخل الشخصيات بوشائج قوية .

ويعد " المونولوج " أحد مظاهر تطور الرواية الحديثة ، ومن أهم دوافعه أن صوت الراوي يخفت ويتضاءل وصوت الشخصية يعلو ، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي"(١٨) .

يريد " يوسف عز الدين عيسى " أن يصور كوامن شخصية " سوسن " في " العسل المر " عندما استمعت إلى الشاب الغريب " هشام " وهو يناديها من خلف الأسوار ، وفي هذه اللحظة تعتمل بنفسها مجموعة من المشاعر والأفكار لا تستطيع البوح بها لأحد لأنه محرم ومحظور أن تحس بغير ما تحس به أمها أو تتحدث بما لم تلقنها أمها إياه ، لذا تتقوقع في داخلها وتذهب في رحلة مع نفسها تسائلها وتجيبها إن وجدت إجابة (ص٩٤) .

ولا تكاد تخلو رواية من روايات " يوسف عز الدين عيسى " من الاعتماد على تقنية "المونولوج " ؛ من ذلك حديث النفس الذي دار داخل " خوخة " عندما سافر " عين الصقر " لتعلم الطيران ، وهو حديث تحس فيه القلق والاضطراب والخوف على " عين الصقر " ، ويكاد هذا القلق والاضطراب ينعكس على جمل النص الروائي (ص٣٧٩، ٣٨٠) ويتكرر الاعتماد على "المونولوج" في رسم شخصية " عين الصقر " كثيرا، فهي شخصية ممتلئة بالديناميكية والحيوية ، تموج في داخلها صراعات عديدة بين التقاليد الموروثة وما

يفرضه عليه أحيانا متطلبات الحياة بين أفراد المجتمع ، وتمثل الشخصية أيضا الصراع بين الحق والواجب والخير والشر والممكن والمستحيل .

ويمثل هذا المونولوج الذى دار فى نفس " عين الصقر " وهو قائد طائرته فوق دولة "النرجس " ليلقى عليهم قنابلهم ويقتلهم ويدمر مدينتهم ، فيشغل نفسه بالنساء والأطفال الذين يسكنون " ما ذنبهم فى هذا الدمار " وإذا قتلهم فلا فرق بينه وبين المجرم الذى قتل أخته " تفاحة " بلا ذنب . فهو فى صراع داخلى بين المثل العليا التى تلقنها فى الصغر ويطلب منه الآن أن يحطمها تحطيما ، وأخيرا يضطر إلى الهبوط فى دولة " النرجس " ، ومن ثم أصبح بين خطرين ؛ خطر " جلدانيا " التى تتهمه بالخيانة ، وخطر " النرجس " التى تعرفه عدوا (ص٣٨٧،٣٨٨،٣٨٩) .

هكذا استطاع "يوسف عز الدين عيسى " أن يصف شخصياته من الداخل والخارج وصفا موضوعيا ، وعلى هذا استطاع أن يقدم عددا من نماذج الشخصيات المختلفة ، سواء فى ذلك شخصياته الرئيسية والهامشية .

ولا ينبغى لنا أن نترك وصف الشخصية دونما وصف للغتها ، لأن اللغة تمثل أحد العناصر الأساسية لبنية الرواية فهى تحدد الموضوع وتعبر عنه ، إضافة إلى ما تشير إليه من إيحاءات دلالية .

وليس معنى هذا أن لغة الرواية تصل إلى التجريد ، بل نجد الكتاب بصفة عامة يحاولون الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية . والذى يهم هنا أن تكون اللغة قادرة على وصف الأحداث ونقل منظور الكاتب إلى المتلقى ، بوصفها القالب اللفظى يحمل هذه الوظائف كلها .

وعلى الكاتب أن يستخدم لغة الشخصيات نفسها بما يعبر عن مكنوناتها الداخلية ، وعن وظائفها الاجتماعية المختلفة وصراعاتها مع أفراد المجتمع الآخرين ، إضافة إلى صراعاتها الدلخلية ، بشرط ألا تكون اللغة التى يعبر بها عن الشخصية أعلى من مستواها الذى أراد الكاتب أن يصورها فيه ، والكاتب الجيد لابد أن يفتح المجال للشخوص لكى تتحرك فى علاقات محددة ، وأن يجعل الأفعال تترابط وتتفكك على نحوين[١٩]

وإذا نجح الكاتب فى هذا فلا يهم بعده أن ينطق شخصياته بلغة فصيحة أو لهجة عامية محلية ، إذ إن المهم هنا ألا تتكلم الشخصيات كلها فى مستوى لغوى واحد ، وقد ثار جدل بين نقاد القصة فى هذه المسألة ؛ بين مناد بضرورة التزام الفصحى ، وآخر يجزم بضرورة تنوع اللغة بين الفصحى والعامية [٢٠].

والجدير بالذكر هنا أن كاتبنا التزم فى سرده ووصفه وحواره لغة فصيحة صحيحة سهلة لا تقعر فيها ولا تعقيد ، كما استعان ببعض الألفاظ العامية - أو ما يظن البعض أنها عامية - لتمثل لغة بعض الشخصيات غير المثقفة أو الشخصيات البسيطة ، وقد حاول إدخال هذه الألفاظ فى إطار الفصحى ، ويلبسها لباس التراكيب الصحيحة .

ومن ذلك قوله على لسان الأم فى " العسل المر " : " أطرقت الأم إلى الأرض لحظة متفكرة ثم رفعت رأسها وقالت : - شوفى يا ست أمينة " (ص١٠) .

ويقول أيضا بلسان الراوى : " احتضنت أمها وباستها وقالت ...." (ص٦) .

وفـى " التمثـال " يقـول بلـسان " رانيـا " تهـدئ صـديقتها " ابتـسام " بعـدما شـب حريـق فـى بيـت المثـال فظنـت أن تمثالهـا المـصنوع مـن الـشمع قـد التهمتـه النيـران : " علـى أيـة حـال نحمـد الله علـى سلامتك أنـت، أمـا التمثـال ففـى سـتين داهيـة ، مـا فائـدة تمثـال لـن تـستطيعى شـراءه ؟ لقـد أخذ الشر وساح " (ص٣٢٤).

علـى هـذه الحـال حـاول " يوسـف عـز الـدين عيـسى " أن تكـون لغتـه بـين الفـصحى الـصحيحة والعاميـة المـصححة ، بمـا يتمـشى مـع شخـصياته ، ومـا كانـت عليـه مـن مـستوى فكـرى وثقـافى واجتمـاعى ، ورأينـا علـى طـول هـذا الفـصل والـسابق عليـه أنـه يجعـل شخـصياته هـى التى تنطق بمنظوره ، ويحملها أفكاره ولا يتدخل هو إلا نادرا جدًّا .

علاقة التلازم بين السرد الوصفي والزمان والمكان:

يعـد كـل مـن الزمـان والمكـان مـن أهـم العناصـر التـى تـسهم فـى تـشكيل البنـاء الروائـى ، لا يقـل أحـدهما فـى دوره عـن الشخـصية وغيرهـا مـن عناصـر البنـاء المتكاملـة ، وهـو عنـصر مركـزى فـى تـشكيل العمـل الروائـى ، ولا يجـوز الفـصل بـين الزمـان والمكـان مـن ناحيـة وبـين الشخـصية أو اللغـة أو الحـدث مـن ناحيـة أخـرى ، فكلهـا عناصـر مرتبطـة ارتباطـا عـضويا ، وإذا كـان كـل مـن الزمـان والمكـان يـرتبط بعناصـر القـص الأخـرى فإنهمـا -بـصفة خاصـة - يلتـزم أحـدهما بـالآخر لا يكـاد ينفـصل عنـه ، ولا أظـن الدارسـين يفـصلون بينهمـا إلا لتـسهيل عمليـة الدرس .

وقـد ظهـرت أهميـة الزمـان والمكـان فـى الروايـة الحقيقيـة علـى وجـه الخـصوص لمـا كـان لهمـا مـن أثـر بعيـد فـى البنـاء الروائـى وثبـوت العلاقـة المتـشابكة بـين هـذين العنـصرين وغيرهمـا مـن الأدوات التـى

يتشكل من خلالها البعد الدرامي ، وقد أدى إلى هذا الدور الكبير الإحساس العصري بتراكم الزمن وتعقد القيم فى عالم البشر ، لهذا كان دور هذين العنصرين بارزا فى الرواية الحديثة ، " فإن عالمها خاص متميز سواء من حيث الزمان أوالمكان ، ويحرك شخصياتها كل ما يحرك البشر فى حياتهم من تناقض وصراع وإحساس بوطأة الزمن وتعقد العلاقات الإنسانية " (٢١) .

فالعلاقة التى تحكم كلا من الزمان والمكان وغيره من عناصر التشكيل الروائى الأخرى علاقة تلازم وتوحد وتداخل بينهما من ناحية ، وبين عناصر القصة الأخرى من ناحية ثانية ؛ فمن المسلم به أن الرواية تحكى أحداثا تقع من شخصيات ، فلابد أن يكون هذا واقعا فى حيز مكانى محدد وغير محدد واقعي أو خيالي ، وإطار زمنى يتمثل فى الزمن الداخلى ، وهو زمن وصف الأحداث فى العمل الروائى ، وليس من شك فى أن تحديد المنظور ـ موضوعيّا أو نفسيّا ـ يؤثر فى كل من الزمان والمكان فى العمل الروائى ، كما يساعد فى التركيز على حضور الشخصية ، مما يقيم تلاحما وتوافقا بين مستويات المنظور المختلفة .

وإننا إذا نظرنا إلى " أدب يوسف عز الدين عيسى " وجدنا أكثر من صورة لتشكيلات الإيقاع الزمني ؛ فنجده ـ أحيانا ـ يجرى على أساس الالتزام بالتسلسل الزمنى للأحداث ، لكننا نجده يكسر هذا بكثرة تاركا (لحظة الصفر) ـ الحاضر راجعا إلى الوراء مصورا الزمن السابق على زمن الحكى معتمدا على الاسترجاع ، ثم نجده أحيانا أخرى يقفز إلى الأمام معتمدا على (مفارقة الاستباق) ، وهذه المفارقة الأخيرة هى الأكثر انتشارا فى روايات "يوسف عز الدين عيسى " "

ولا شك أن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية ، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة ، فلقد أصبح الراوى ينتقل بين الأمس واليوم وغد دون تمييز " (٢٢) .

وفى مفارقة الاسترجاع تستدعى إحدى شخصيات العمل الروائى حادثة ما لها علاقة بزمن الحكى الحاضر وأحداثه التى تثيرها فى نفسها الشخصية ، وهذا الاسترجاع يوقف الزمن الحاضر ويعود بالذهن إلى الوراء .

ففى " العسل المر " توقف الخادمة " بركة" زمن الحكى عند نقطة الصفر لتستدعى مع" نظاجة" ما كان من أمر سيدتها ، وترجع بنا إلى زمن بعيد "فى إحدى الليالى من سبع سنوات " إذ رأت سيدتها تحمل فانوسا كبيرا به شمعة مضيئة وتقترب نحو البوابة ، فأدخلت رجلا الغرفة التى بجوار البوابة ، وبعد ساعة خرجت وهى تسحبه من ذراعه قتيلا متجهة نحو البادروم " من هو هذا الرجل ؟ ولماذا فعلت به هذه الفعلة ؟ لا أحد يدرى غير ربنا وهى " ص ٦١،٧٠،٧١.

ومن ذلك تلك الذكريات التى تداعت على ذهن " ممدوح " وهو عائد بعد اتفاقه على شراء التمثال الذى يصور النموذج الذى كان يبحث عنه فى خياله ، وهو يصور بهذا الاسترجاع لحظة فرحة وسعادته التى تشبه ما هو فيه الآن ؟ فهو الآن كعصفور يصفق بجناحيه نافضا قطرات الندى فرحا ومرحا ، وهذا استدعى إلى ذاكرته ما كان يلقاه من سعادة أيام الطفولة ليلة العيد ليهنأ بالعيدية والهدايا ص٣٠٢،٣٠٣.

وفى " عين الصقر " يزدحم الماضى المتراكم فى رأس " عين الصقر " قافزا إلى بؤرة الشعور فى أثناء رجوعه بالقطار إلى مدينته بعد إنهاء الدراسة فى كلية الطيران ، والكاتب يصف تلك الحال ببراعة

ويمزج بين الزمن الحاضر وتلك اللحظة التي تسترجعها الشخصية ، فيلاحظ أعمدة التليفون وهي تجرى عكس اتجاه القطار ". التي تبدو وكأنها تجرى إلى الخلف كتوالي الأيام التي تندفع في كل لحظة نحو الماضي .

وقد توالت هذه الذكريات على ذهنه بلا ترتيب تواليا عشوائيا ، فينتقل في ذكرياته بين "خوخة " عندما ذهب معها إلى مدينة الملاهي ، وأحد أساتذته الذي استحضر صوته : " أنت أنبغ طيار أنجبته الكلية يا " عين الصقر " ، مبروك ترتيبك الأول " ص ٣٨١ .

ونلاحظ أن الكاتب يربط بين لحظة الزمن السردي - نقطة الصفر - وبين لحظة الاسترجاع بأن يترك خيطا رفيعا من شعاع يربط بين الحاضر والماضي؛ من ذلك أنه يرجعنا إلى الماضي عن طريق الحوار على لسان الشخصية ، ثم يقف الزمن قليلا ـ لكن في إطار الحوار نفسه - ليعود إلى الماضي، وقد يأتي هذا الاسترجاع عن طريق السرد الوصفي فيربط فيه الراوي - الأنا الثانية - بين اللحظتين بإشارات خفية وسريعة .

يؤكد هذا ما نجده في"الرجل الذي باع رأسه" حيث نرى " رمزى " ينتقل إلى " شقة " جديدة فاخرة في مكان راق بعدما حصل على ثمن رأسه ، وهنا يرى حلما " مفزعا " ثم يستيقظ منه ، وتبدأ لحظة السرد الحالية مرة أخرى ، فيشرب فنجانا من القهوة ، وينظر من النافذة ليستقبل نسمات الصبح الرقيقة لكنه وجد المدينة خالية فسكانها مازالوا نائمين، ولا يخفى ما في هذا من إسقاط على نفس رمزى إذ هو وحيد غريب لا يحس في وجدانه أمنا واطمأنانا .

لذلك حاول رمزى أن يهرب من حاضره الكئيب الموحش إلى لحظة ماضية يستحضرها من ذاكرته ، فيتذكر القرية والأهل والمدرسة والأسرة الصغيرة ، لكنه ينهى تذكره بالوحدة أيضا .

وهنا يأتى دور الكاتب فى الربط بين هذه اللحظة الآنية ولحظات استرجاع الماضى فيصف لنا هذه اللحظات وصفا سرديًا مستخدما فيه الفعل الماضى ـ كان وتذكر ـ مما يساعد على تقوية الصلة بين المتلقى والحدث الروائى سواء أكان حاضرا أم ماضيا ، وحتى يثبت أن توقف الزمن السردى عند نقطة الصفر ليس خروجا على البناء الدرامى العام وخط الحكى المستمر وحركية الأحداث ، " تذكر عندما كان طفلا .. .. . عندما كان يعيش فى إحدى القرى مع والدته وأخته الصغيرة .. .. وعندما كان يذهب إلى المدرسة .. .. وكان يعبر شريط القطار ... وتذكر عندما أوشك القطار أن يدهمه .. .. كان الضباب يخيم على الطريق .. وتذكر عندما استيقظ من نومه فى أحد الأيام فرأى منزلهم يموج بكثير من البشر ، وعلم أنه لن يرى والده بعد ذلك اليوم ... وتذكر عندما ظهرت نتيجة الشهادة الابتدائية ... وتذكر ليلة وفاة أمه .. كان متفوقا فى دراسته يحب قراءة الكتب .. وتذكر يوم وفاة أخته .. ثم يوم ركب القطار لأول مرة فى حياته ليستقر المقام فى القاهرة.." (ص٦٢،٦٣) .

ثم يكمل هذا الاسترجاع فى موضع آخر من الرواية ، عندما ركب مع المخرج سيارته ليعقد له اختبار التمثيل ، فإذا بالسيارة تمر على ترعة استحضر بسببها صورة الترعة التى كانت فى قريته، فيصور جانبا من نفس رمزى الخائف المتوجس ، إذ يتذكر تلك الترعة

التى جلس عليها يبكى أمه الميتة ، وأمره فى الزمن الحاضر أصعب إذ إن هذه الترعة أكبر من ترعة قريته التى يستحضرها .

ثم يعقد الكاتب هذا الربط بين لحظة السرد الوصفي فى زمن الحال ولحظة الاسترجاع ، فتمنى أن لو كانت أمه حية لتدعو له بالنجاح فى الاختبار كما كانت تفعل وهو فى المدرسة كل صباح ، هذا وإن كنا رأينا فى ذلك المستوى الأول من استخدامات الكاتب الزمن السردى ، فالآن نشير إلى المستوى الثانى من هذه الاستخدامات وهو مفارقة الاستباق أو استشراف المستقبل ، ويعنى بهذا تداعى الأحداث المستقبلية أو اللاحقة التى لم تقع بعد فى زمن السرد الذى يمثل النقطة التى يدور فيها الحدث الحاضر ، وهو بهذا " يحقق قفزة متقدمة على حساب الأحداث التى تتنامى ببطء فى صعودها من الحاضر إلى المستقبل " (٢٣).

قد يكون هذا الاستباق للأحداث واستشراف المستقبل فى أدب " يوسف عز الدين عيسى " عن طريق بعض الإشارات التى تقع من خلال مجريات الأحداث ، وتكون مقدمة أو إشارة لما سيجرى بعد ذلك ، ففى " الأب " يأتى مشهد شجار " منصور " مع " عيال الحارة " لينبئ عن أنه سيكون شخصية غير سوية ، أو غير متوائمة مع المجتمع ؛ فهو يتشاجر مع أقرانه يضربهم ويضربونه ، ويخبر أمه وهى تعاتبه أن الخلاص يكون بالرحيل من هذه "الحارة " والبعد عن هؤلاء " العيال " ص٥ ، كما أن لعب " منصور " مع أحط الأقران فى مقابل عناية أخيه " خالد " بالدراسة ينبئ عما سيحدث بعد ذلك ؛ إذ يدخل " منصور " " السجن " ويتخرج أخوه "خالد" فى كلية الهندسة .

أما " منصور " فسرقة " البلى " من الأولاد والقروش العشرة من أمه والساعة من صديقه ، والقروش العشرة التى يضعها أخوه فى جيب أبيه ، كل هذا كان مقدمة طبيعية لسجن بعد طعنه أستاذا له لافترائه عليه أنه السبب فى رسوبه .

ومن هذا الاستباق ما جاء به " أمين " ابن الأستاذ " عبد العال " ليخبر الأب من أن " منصور " سوف يقتل أباه ص٥٦ . وما نلبث إلا أن نرى "منصور " مقبوضا عليه بسبب الشروع فى قتل الأستاذ " عبد العال " ص٥٨ .

ومن ذلك أن يخبر على لسان إحدى شخصياته ميعادا مستقبليا محددا ثم يتحقق هذا الميعاد؛ كما حدث عندما رأى " خالد " " سندس " لأول مرة فى مرسم أبيه ، وعلم أنها ستأتى مرة أخرى " يوم الثلاثاء القادم الساعة الرابعة .. فراح ينتظر هذا اللقاء وفى الميعاد وجد السيارة تقف أمام الباب ص ٧٠ .

وقد تكرر الأمر نفسه عندما دعته لزيارة بيتها .. غدا فى الساعة الثامنة مساء فراح يستعد لهذا اللقاء أيضا وقد تجاذبه عدد من الصراعات النفسية حتى لقيها فى الميعاد المحدد ص٨٠ .

وهناك وسيلة فنية أخرى استطاع بها "يوسف عز الدين عيسى" أن يصف الحدث الروائى المستقبلى ، أعنى بها الحلم ؛ ففى معظم رواياته يستبق الزمان بحلم يرصده على لسان شخصياته ، ولا يكاد يجد عنتا كبيرا بعد فى تفسير هذه الأحلام ليتنبأ بما سيحدث فى الزمن المستقبل الذى سيقع بعد زمن السرد .

من ذلك فى رواية " الأب " هذا الحلم الذى يراه " خالد " وهو ما يزال صبيا :

" رأى نفسه أمام الفرن يسيل عرقه ، وبغتة اندفع من فتحة الفرن تيار قوى من الهواء أطاح به إلى أعلى ووجد نفسه وقد فقد السيطرة على الحركة والاتجاه ، وبدأ يدور فى دوامة هوائية شاعرا بدوار عنيف . امتدت نحوه يد أمسكت بيده ، وجدها يد الطفلة أمينة ، فانطلقا معا طائرين فى خط مستقيم نحو عش ضخم بين فرعين عند قمة شجرة عملاقة . حاولا الهبوط من العش ولكن فوجئا بوجود حدأة ضخمة قابعة فيه ينبعث منها فحيح أفعى ، انقضت عليه وجذبته إلى العش ، وتحولت إلى أفعى هائلة التفت على جسده ، وأخذت تضغط عليه فأخذ يصرخ مستغيثا . بغتة اختفت أمينة وحل محلها منصور وفى يده سيف ، يبتر به رأس الأفعى التى تناثر منها الدم ولوث ملابس منصور رأى خالد أباه يسرع مهرولا فى الفضاء بشكل حلزونى ويهبط فى العش حاملا تحت إبطه صورة غير واضحة المعالم ، ووضع الصورة فى العش واحتضن ولديه ودموعه تسيل من عينيه وكأنها تندفع من صنبورين ويئن أنينا خافتا حزينا ، فبكى " خالد " وأخذ يربط على ظهر أبيه . ص٤٤ .

فبجهد غير كبير يستطيع القارئ تفسير هذا الحلم ليصل إلى الأحداث المستقبلية فى الرواية ، فالفرن الذى ذكره فى الحلم يمثل رغباته الساخنة التى تموج بها نفسه سعيا إلى الراحة فى الحياة ، والبعد عن المشقة التى رآها أبوه وأسرته ، والكاتب يربط هذا الاستشراف بلحظة السرد إذ كان " خالد " يعمل فى الفرن بعد خروجه من المدرسة.

والاستشراف هنا تنبؤ قريب المدى وتنبؤ بعيد المدى ، والنوعان يتحققان فى هذا الحلم ؛ فبعد انتهاء هذا الحلم بقليل يأتى السرد

الوصفى بما جرى لـ " خالد " من مرض وإعياء شديدين ، وهذا استشراف قريب ، أما البعيد فيتمثل فيما سيحدث بعد سنين عندما يتزوج من سندس .

والدوامة التى أخذته فى الحلم هى حيرته بين حبه الأول للطفلة " أمينة " فى شكل يد حانية ترتفع به إلى عش الأمان فوق أعلى الشجرة ، و" سندس " التى تمثلت فى شكل أفعى ضخمة ، أو حدأة ، تلفه وتضغط عليه بقوة ، وهو يعنى بهذا كله زواجه من "سندس" التى اختطفته من " أمينة " وراحت تضغط عليه نفسيا حتى دمرته . والسيف الذى يحمله من "منصور" فى يده يتحول فى المستقبل السردى إلى مسدس يقتل به " سندس " ـ الأفعى ـ وكما ظهر أبوه فى المشهد الحلمى يظهر كذلك فى المشهد السردى المستقبلى بين ولديه .

وبهذا استطاع الكاتب أن يجمل ثمانين صفحة تقريبا من روايته كثفها فى هذا الحلم ص١١٥ ، ١١٢ . ومن ثم يقوم الحلم بدور النبوءة " و دور النبوءة فى المأساة من صميم عوامل الإثارة الشعرية ، لأنه يتصل بالمناطق الخبيئة المستترة وراء الغيب ، ويشير إلى طموح الإنسان الكونى للارتباط بالمجهول ومحاولة استكناه سره ، وهو فوق ذلك من أقوى الدلائل على تذبذب الإنسان الشجى بين اليأس والرجاء ، وبلوغ الوهم فى وعيه أقصى حالته من الفاعلية المتجسدة المحركة " [٢٤] . ومن ذلك فى "العسل المر " التى امتلأت بهذه التقنية فى استباق الزمن ، من ذلك الحلم الذى رأته " سوسن " من أنها جالسة مع " هشام " ، وإذا بأمها تداهمها فى هذه الجلسة بحديقة القصر فتبتسم وتعجب بالشاب . ص١٤٩ .

وهذا الحلم على الرغم من أنه غير عادى فإن الكاتب يزج به فى البناء يشير إلى حادثة هى فى الحقيقة غير عادية ، مثلها فى ذلك مثل الحلم نفسه ، إذ ستتظاهر أم " سوسن " بعد ذلك بأنها موافقة على الزواج . ص١٦٨ .

ومن ذلك أيضا أحلام الأم التى تتراكم متتالية فى ليلة واحدة وتتكرر مرات ومرات ، تتمثل فى أنها ترى نفسها فوق جدار عال لا تستطيع النزول من فوقه ، وقد ترى نفسها أنها ذاهبة إلى إحدى الحفلات وتكشف فى الطريق أنها حافية القدمين ، أو ترى أنها تركب مصعدا يتوقف بها بين طابقين ولا تجد من ينجدها . ص٢٠٥ .

وهذه الأحلام كلها تعد استشراقا لما سيحدث لهذه المرأة فى المستقبل السردى ؛ حيث تضيف عليها الحلقة ويواجهها ضابط الشرطة بكل جرائمها، وتضيع منها ابنتها بالزواج من " هشام " ويعود زوجها الذى هربت منه وسلبته ماله ، فكل من حولها يبعث إلى الحياة من جديد وهى تموت بين أيدى الشرطة.

وفى " التمثال " ترى حلم " ابتسام " الذى يلخص المستقبل السردى ، إذ وجدت نفسها جالسة القرفصاء فوق جدار ضيق مرتفع ذهبى اللون ، لا تعرف كيف تسلقته ولا كيف تهبط منه ، تنبعث من سطحه أشعة الشمس ، فينبعث منه بريق مبهر . ص٢٧٥ . وهذا يشبه ا محالة ما سيحدث لها بعد ذلك فى المستقبل من زواجها من"ممدوح" ، فهى زيجة كأنها ترتقى بها السحاب الذى رأته أيضا مع الجدار ، لكنها تصطدم بواقع أليم ، أعنى به ذلك الصراع بينها وبين تمثالها ، فلا تستطيع أن تتم الحياة مع " ممدوح " ولا تستطيع أن تنسحب إذ كان - وهى لم تزل تلميذة - حلم حياتها ،وقد كانت ترى " ممدوح" أيضا فى

أحلامها إذ كانت ترى نفسها جالسة معه فى حديقة منزله ، وقد تحقق ذلك فى المستقبل السردى فعلا .

والحلم الذى رآه " ممدوح " يتمثل فى أنه رأى القمر مكسوفا (مخنوقا) ثم توارى القمر تماما ، ويرى نفسه جالسا مع " ابتسام " فى حديقة بيته ، فإذا بها تمسك بحبل غليظ تخنق به التمثال ، لكنه ينزل من فوق قاعدته وراح هو يخنق " ابتسام " ثم تحول الحبل إلى أفعى فخنق " ابتسام " فسقطت فوق الأرض . ص٣٣٦ .

وهذا هو عين الاستشراف للمستقبل بكل تفاصيله ؛ فالقمر المخنوق يكون مرة التمثال الذى حاولت " ابتسام " تحطيمه ومرة أخرى يكون "ابتسام" نفسها التى لم تستطع التعايش مع التمثال ، وهذا هو الصراع الذى استمر على طول الخط الدرامى فى الرواية بين الواقع المتمثل فى " ابتسام " والمثال المتمثل فى التمثال ، حتى انتهى الأمر إلى سقوط " ابتسام " صرعى أمام التمثال (٢٥) .

هكذا استطاع " يوسف عز الدين عيسى " أن يكسر الملل فى رواياته باختراقه الزمن اختراقا رجوعيا - بمفارقة الاسترجاع - واختراقا آخر مستقبليا - بمفارقة الاستباق - على الرغم مما بين هذين الزمنين من تناقض وتنافر فى النص الروائى ، لكن هذا التنافر من ناحية أخرى يبعث نوعا من الحركية بين الماضى والحاضر فى اللحظة الآنية - نقطة الصفر - الفاصلة بينهما .

ومما تجدر الإشارة إليه أنه ثمة ارتباط وثيق بين ما عرضناه سلفا - الاستباق والاسترجاع - وما يمكن أن نسميه " الزمن النفسى " أو الذاتى ، ويميل فيه الكتاب المعاصرون إلى كسر رتابة الزمن التاريخى ، لأنهم أصبحوا يميلون إلى العالم الداخلى للشخصية ، فمهما كانت

بداية العمل ومنطلقه الزمنى - الاستهلال - فإن هذه البداية الزمنية قد تتغير وتوجه نحو الماضى أو الاستهلال ، أو نقطة الصفر نفسها ، وقد تتفاعل هذه الأزمنة كلها تفاعلا حادا " (٢٦) . فينتقل الكاتب من مفارقة الاسترجاع إلى مفارقة الاستباق إلى الرجوع نحو نقطة زمن السرد ، حيث يصور تلك التفاعلات الذاتية داخل نفس الشخصية ، مما يطبع الأحداث بالحركية والحيوية ، فيقوى نسيج البناء الروائى .

ولعل بيت الشعر الآتى يفسر إلى حد بعيد معنى الزمن النفسى :

نبئت أن فتاة كنت أخطبها

عرقوبها مثل شهر الصوم فى الطول

فالزمن موضوعى فى جميع أحواله ، بل إن صورة التعامل هى التى تحيل موضوعيته إلى ذاتية ؛ لأن هذا الشهر - من الناحية الموضوعية - لا يزيد ولا ينقص عن بقية الشهور ، لكن امتناع الناس عن الطعام والشراب أثار إحساسهم بطوله " وإذن فالمدة الزمنية من حيث هى كينونة زمنية موضوعية لا تساوى إلا نفسها ، ولكن الذات هى التى حولت العادى إلى غير عادى والقصير إلى طويل ، كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير فى لحظات السعادة وفترات الانتصار " (٢٧) .

ويفسر " يوسف عز الدين عيسى " نفسه معنى الزمن النفسى على لسان شخصياته ؛ فالأب فى رواية " عين الصقر " يشير إلى أن سرعة الزمن ليست واحدة "فهو بطئ جدا بالنسبة لناس ، وسريع جدا بالنسبة للآخرين، وتقديرنا يختلف من يوم لآخر ومن لحظة لأخرى" ص٣٧٤ والأب ص٥٩، ٦٠ .

وفي " العسل المر " نجد " سوسن " في الحديقة تنتظر مقدم " هشام " تنظر في ساعتها فإذا عقاربها لا تتحرك . ص١٢٩ .

وإذا كانت " سوسن " تستبطئ الزمن لأنها تريد أن تطير إلى السعادة فإن " ميم نون" في " الواجهة " كان يحس بهذا البطء الشديد لدوران حركة الزمن لأنه يشقى ويتعب ويعذب بالدوران في الطاحونة ص٨٧، ١٠٠، ١٠١، ١٦٠، ١٦١ .

وليس من شك أن هذا الزمن النفسي الخاص بالشخصية يجسد تلك الحال المزاجية التي تكون عليها ، وهي حال خاصة جدا تخلق للشخصية عالمها المتفرد ؛ وهذا ما نراه بعينه في شخصية "حمدى " في " العسل المر " فهو يعيش قلبا وقالبا مع ابنته " سوسن " برغم جميع الظروف المحيطة به؛ ففي الوقت الذي اختطفته فيه العصابة ويصبح قاب قوسين أو أدنى من الموت " بدأ الأب وكأنه يسمع شيئا ما يقال وتمتم قائلا بصوت حزين : كنت أتمنى رؤية " سوسن " ابنتي ، وأخذ يجفف دموعه " ص٢٤٥ .

وبينما تضرب الشرطة الباب ينتفض جميع الموجودين واقفين إلا " حمدى " الذى ظل جالسا محتضنا الكمان والدمية التي سيهديها إلى " سوسن " ، " فبدا وكأنه مخلوق أسطورى نصفه طفل ونصفه رجل " ص٢٤٦ . وكل ما يهم" حمدى" في هذا الجو العاصف - طلقات نارية ومخدرات وشرطة ومجرمون - أن أحد أفراد الشرطة كسر الكمان و " العروسة " مفتشا عن المخدرات " في هذه اللحظة شعر حمدى وكأنه فقد سوسن مرتين ، وغير مبال بما قد يحدث سار بخطوات بطيئة وانحنى والتقط الكمان والدمية ووضعهما تحت إبطه ضاغطا عليهما بكل ما تبقى له من قوة " ص٢٤٦،٢٤٧.

إذا كانت هذه هى التقنيات الفنية التى أسهمت فى تشكيل بنية الزمن السردى فلنشرع الآن فى دراسة المكان الذى يلعب دورا كبيرا فى الرواية بصفة عامة وفى أدب " يوسف عز الدين عيسى " بصفة خاصة ؛ فالمكان الروائى عالم بلا حدود، وحيز غير محدود ، متشعب نحو سائر الاتجاهات .

والكاتب فى أثناء وصفه هذا العنصر الروائى يستحضر كل المشكلات السردية الأخرى كالشخصية والحدث والزمان ... إلخ ، والحيز المكانى من خلاله تعبر شخصيات العمل الروائى عن جميع أهوائها ، فتتشكل معه وهو أيضا يتشكل من خلالها ، لأن المكان - فى أغلب الأحيان - يؤثر تأثيرا مباشرا فى بناء الشخصية .

وفى الوقت الذى يعطى فيه بعض النقاد المكان مكانة كبيرة - لأن بيت الإنسان فى نظرهم امتداد لنفسه ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان - [٢٨] نجد آخرين يجعلون المكان موضعا خاليا من أى دلالة ؛ فهو محض وجود موضوعى صرف ، لذا لا ينبغى إسباغ دلالة ما عليه [٢٩] لكننا نتفق مع الرأى الأول ، ونقيم دراستنا للوصف الذى يسبغه الكاتب على المكان من خلاله .

فللمكان عند " يوسف عز الدين عيسى " دور كبير مؤثر فى تحريك الأحداث ، ووصف الشخصيات ورسم المنظور الروائى بصفة عامة للكاتب ؛ فعندما يصف غرفة " سوسن " لا يعنى منها بغير الجدران الوردية والأزهار الموضوعة فوق المنضدة ، مما يوحى برقة هذه الشخصية وجمالها الحالم . فى حين أننا نجده - فى الرواية نفسها " العسل المر " - عندما يصف غرفة " حمدى " الحقيرة يشيع من خلال هذا الوصف الوحدة والاغتراب ، فكل شىء فى غرفته " واحد "

يشاركه فى وحدته : " فتح باب الغرفة بيد مرتجفة والكمان بيده الأخرى ودخلا معا . لم يكن بالغرفة سوى سرير قديم ذى أربعة أعمدة حديدية ، وفى ركن من أركانها حوض فوقه صنبور وجنبه منضدة صغيرة فوقها موقد كيروسين وكنكة قهوة وثلاث أكواب زجاجية وفنجان قهوة واحد ، بالقرب من المنضدة كرسى رخيص ، وبالغرفة نافذة واحدة مغلقة ، فتحها " كامل " فتساقط منها تراب كثيف " ص٢١٩ . وقد يكون وصف المنظور الروائى ذا إشارات رمزية أبعد مما رأينا ؛ كما ظهر فى " العسل المر " عندما زار " هشام " القصر وعاد وكان فى انتظاره صديقه " زكريا " الذى قال له : " إنك تبدو وكأنك عائد من زيارة مقبرة، ولم تكن فى زيارة لبيتكم القديم " ص٧٨ . وهى إشارة إلى المكان الذى قتلت فيه ذكريات "هشام " وماضى صباه الجميل ، وهو مقبرة لروح "سوسن " التى تحيا فيه بجسدها ليس غير . وإن كانت هذه الرموز رموزا معنوية ، فإن فيها إشارات واقعية حقيقية لواقع ملموس ؛ إذ كان بأسفل القصر موتى بل قتلى مدفونون . ص١١٥ .

ويصف الكاتب فى الواجهة الشارع الوحيد الذى يوجد بالمدينة فيبدو فى هذا الوصف مأساة " ميم نون " التى لا نهاية لها فهى ممتدة امتداد الشارع اللا نهائى ، وهو يحس أن حياته لا قيمة لها إذ عاش ومات دون الوصول إلى الحقيقة ، وهذه هى الحال نفسها التى تبدو عليها أشجار ذلك الشارع التى لا تثمر ، والقصة التى يعيشها " ميم نون " بأسرها تكاد تكون خيالية أسطورية كما يبدو ذلك الشارع ص٩ . وعندما يصف بيته الذى يراه " ميم نون " نفسه لأول مرة يلفت نظره الأشجار الصغيرة حديثة الغرس وكأنها بداية رحلته فى الحياة ص١٤ .

وتبدو براعة " يوسف عز الدين عيسى " فى وصف المكان فى المشهد الطويل الذى وصف فيه بيت الرجل الغريب المجهول الذى دعا " ميم نون " لزيارة منزله دون أن يراه ؛ فلما كان الرجل مجهولا بالنسبة لـ " ميم نون " صور الأشجار التى توجد بحديقة المنزل بالارتفاع الشاهق الذى يحجب رؤية البيت ص١٢٧ . وفى مزج رائع بين وصف المكان ووصف الزمن النفسى يصور لنا رحلته الطويلة داخل البيت حتى يصل إلى هذا الرجل ، فيقطع ممرات طويلة تتلاقى أغصان أشجارها وتتشابك ، وكأنه ينبهنا إلى رابطة الزواج التى سترابط بينه وبين الفتاة التى تصاحبه - خادمة الرجل الغريب - ثم إن تشابك هذه الأشجار جعل الممر أشبه بالنفق المظلم ، وفى هذا إشارة لما سيلاقيه من عناء الزواج بعد ذلك من تلك الفتاة .ثم ذهب به هذا الممر الطويل إلى بهو متسع ، فى جانب منه سلم ، وظل يصعد السلم مدة طويلة جارا رجله بمشقة - إنه سائر إلى مجهول - " وتعجب " ميم " كيف يكون السلم بهذا الارتفاع على حين أن المنزل كما رآه من الخارج لا يرتفع لأكثر من طابقين عاديين " ص١٢٧ .

وبعدما أفاض فى هذا الحدث دون توقيف للزمن - فهو وصف ديناميكى لا جمود فيه ولا توقف - دعاه الرجل الغريب إلى تناول الغذاء ، وإذا بالطريق إلى الطعام - بالرغم من أنه فى الطابق الأرضى - قصير سريع المنال : " فتح " ميم " الباب الذى أشار نحوه الرجل، ودهش عندما رأى سلما خشبيا لامعا مفروشا بسجادة خضراء ، ولم يكن هو السلم المرتفع اللانهائى الذى صعده عند حضوره ، بل سلما عاديا لا يرتفع إلى أكثر من طابق واحد ولا يستغرق هبوطه أكثر من دقيقة " ص١٣٥.

وهذا هو التداخل الرائع والتشابك الجميل الذى عقده " يوسف عز الدين عيسى " بين كلا المنظورين ؛ الزمان والمكان .

ويقترب من هذا ما كان من أمر " رمزى " فى " الرجل الذى باع رأسه " عندما أخذ ثمن رأسه وأمسك بالجنيهات الألفين ، فإذا به يرى الشارع على هيئة لم يره عليها من قبل ، هذا بما يتمشى مع حالة النفسية الفرحة السعيدة ؛ فرأى الأشجار الجميلة على جانبى الشارع ، وأحس ناحية الناس كلهم بحب عميق دفعه إلى الرغبة فى احتضانهم جميعا ، ورأى السماء بلونها الأزرق الذى كأنه لم يره من قبل ص٢٣ .

وهذا يختلف - كليا وجزئيا - عن أول مشاهد هذه الرواية وصف فيه المكان وكانت نهايته محاولة الشنق ؛ فالغرفة مظلمة لا يشاهد شيء من محتوياتها ص٥ .

ويعد الجزء الخلفى من المدينة فى رواية " الواجهة " من أهم المواضع التى وصف فيها " يوسف عز الدين عيسى " المكان وصفا توظيفيا ترميزيا مكثفا ، إذ يشير به إلى الجزء الخلفى من النفس الإنسانية ، أو الجزء الكامن فيها ، أو اللا شعور بما يحويه من رغبات مكبوتة ، ونزعات شهوانية ، والوقوع فى المحرمات ، بل السعى إلى فعلها .

فإذا كان الإنسان الواعى يشبه واجهة المدينة ، وهو الشارع الوحيد الموجود بالمدينة منمقا منسقا نظيفا لا خطر فيه ولا جريمة ، " فإن اللا شعور والرغبات المكبوتة ـ بما تحويه من موبقات وشرور - هى نفسها الجزء الخلفى من المدينة الذى يصفه بقوله : " كان أول ما شعر به " ميم نون " فى هذا الجزء الخلفى الروائح الكريهة التى تفوح من مصادر مجهولة، ورأى الشوارع طويلة ملتوية ، والأرض ملوثة

بالوحل والقاذورات ، سار في أحد تلك الشوارع باحثا عن زوجته ، كانت المساكن على الجانبين قديمة رثة ، وشرفات متداعية . ظل سائرا حتى وصل إلى ميدان يتوسطه مستنقع قذر ، وأبصر على ضوء الفجر رجلا شبه عار يسير خلفه فشعر بالخوف وأسرعت دقات قلبه ... " ص١٩٢ . ففي هذا المكان القذر الملئ بالمستنقعات والروائح النتنة ، العرى هو السائد والفاحشة هي المسيطرة ، حتى المباني تبدو عارية بطوبها الأحمر العارى بلا طلاء ص١٩٤،١٩٥ . فالكاتب - بذلك - يصور تلك الكوامن والنزعات النفسية ، وهي تجد طريقا آخر تعبر به عن نفسها ، لأن الكبت مهما وصل من قوة وسيطرة فإنه لا يستطيع أن يمنع هذه النزعات والكوامن النفسية من السير في طريقها الطبيعي ، ومنع الكبت هذه الرغبات لا يقضي عليها تماما " بل إنها تظل متحفزة للظهور ، لكنها تبقى مختفية فيما يسمى باللاشعور " (٣٠) .

وقد فسر " يوسف عز الدين عيسى " نفسه على لسان شخصياته هذه الرغبات الكامنة في اللاشعور ومدى صراعها مع الوعي والانتباه ؛ فالقاضي في الجزء الخلفي من المدينة يخبر " ميمون " الذى يأتي إلى الجزء الخلفي من المدينة ليبحث عن زوجته : " كل من يجئ هنا يا جاهل يعود إلى الواجهة من تلقاء نفسه ، معظم الناس لا يبقون في هذا الجزء الخلفي طويلا ... واذهب إلى منزلك بالواجهة ستحضر لك زوجتك ويعود لك طفلاك دون حاجة للبحث عنهم ، إنهم يعرفون طريقهم جيدا " ص٢١٦.

وقد برع " يوسف عز الدين عيسى " في وصف هذا الجزء الخلفي من المدينة ، أو النفس ، معتمدا على وصف المكان وما يحمله من إيحاءات ؛ فكل ما في هذا الجزء الخلفي من المدينة من أماكن قديمة

متهالكة آيلة للسقوط كما سقطت بالفعل نفوس البشر الذين يهربون إلى الجزء الخلفى من المدينة .. فالمكان هنا مرآة الأحداث ؛ هذا هو " ميم نون " يحمل " فتاة المطعم " وهى شبه عارية على كتفه ، فيسبغ الكاتب هذا السقوط على الجسر الذى يعبر النهر ويبدو متهالكا على وشك الانهيار ، ثم يشير إلى أن السقوط يكره عليه الإنسان أحيانا لأنه كامن فى اللاشعور : " فدفعه الرجل دفعة قوية نحو الجسر وقال لابد أن تعبر الجسر " ص٢٠١ .

هكذا رأينا " يوسف عز الدين عيسى " يصف الزمان والمكان بوصفهما من أهم عناصر التشكيل فى البناء الروائى ؛ فلا نحس معه بالملل فى السرد الزمانى ، إذ يكسر هذا بالاسترجاع مرة وبالاستباق مرة أخرى ، كما يربط القارئ بأحداثه وشخصياته معتمدا على الزمن الذاتى ، كما برع - على النحو الذى رأينا - فى وصف المكان وصفا يجعله محركا أساسيا للحدث الروائى من ناحية ، ومن ناحية أخرى يجعله انعكاسا ومرآة تنعكس على صفحتها أحداث العمل الروائى .

هوامش الفصل الثالث

١- د . جابر عصفور : زمن الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص١٨، ١٩ .

٢- انظر إيمان عبد الفتاح : عبقرية الفن الروائى عند يوسف عز الدين عيسى ، مجلة الكلمة المعاصرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ع٥ ، يوليو١٩٩٨م ، ص٦٦ .

٣- B.Uspenski, A poetics of composition, trans. V. Zavarin, ١٩٧٣. P.١١

٤- راجع ريجارب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، آفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ت. د . صلاح رزق ، ١٩٩٩م ، ص٢١٦ .

٥- B.Uspnki, A poetics of composition P.٨

٦- يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ص١٠٣ .

٧- ريجارب هينكل : ت. صلاح رزق ، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، آفاق الترجمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م ، ص٢٣٣ .

٨- السابق ص٢٤٠ ، ٢٤١ .

٩- طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، دار المعارف ط٣ ١٩٨٤ ، ص٢٤٥، ٢٤٦ .

١٠- السعيد الورقى : اتجاهات الرواية المعاصرة ، ص٧٦

١١- عبد الرحمن العيسوى ، سيكولوجية المجرم ، دار الراتب الجامعية ١٩٩٧ ص٤٩، وراجع حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية والعلاج النفسى ، عالم الكتب ط٣ ، ١٩٩٧، ص ٥٤٣.

١٢- عبد الرحمن العيسوى : سيكولوجية المجرم ، ص٨٣، ٨٤.

٩. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، دار العودة بيروت ط٤ ، ١٩٨٨ ، ص١٦٤.

١٣- محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، ص١٤٥.

١٤- راجع عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد ، ص٥٦.

١٥- السابق ص٥٤.

١٦- السابق ص٨٧،٩٧.

١٧- مجلة الكلمة المعاصرة العدد الخامس يوليو ٩٨ ص١٢.

١٨- سيزا أحمد قاسم : بناية الرواية دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ ص١٥٨،١٥٩.

١٩- عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية دراسة مقارنة فى الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ص٢٠٠.

٢٠- راجع رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت. ص١١٧.

٢١- طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص١١٣ .

٢٢- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ ، ص٣٩ .

٢٣- أبو ناظر موريش : الألسنة والنقد الأدبى فى النظرية و الممارسة ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص٩٦ .

٢٤- صلاح فضل : شفرات النص دراسة سيولوجية في شعرية القص والقصيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص٣١٢ .

٢٥-انظر كثيرا من نماذج هذه التقنية "عين الصقر" ص٣٨٠، ٣٨١ ، والواجهة ص ٤٥ ، و"الرجل الذى باع رأسه " ص٦٠ ، ٦١، ٧٧، ١٧٤، ٢٢٣، ٢٢٩.

٢٦- راجع نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، النادى الأدبى ، الرياض ، ١٩٨٠، ص٤٤ .

٢٧- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد : ص ٢٠٥.

٢٨- راجع رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى الدين صبحي ، ط ٢، المؤسسة العربية ، بيروت ،١٩٨١ ، ص٢٣١.

٢٩- راجع آلان روب جريه : نحو رواية جديدة ، ت. إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر، د. ت . ص٢ .

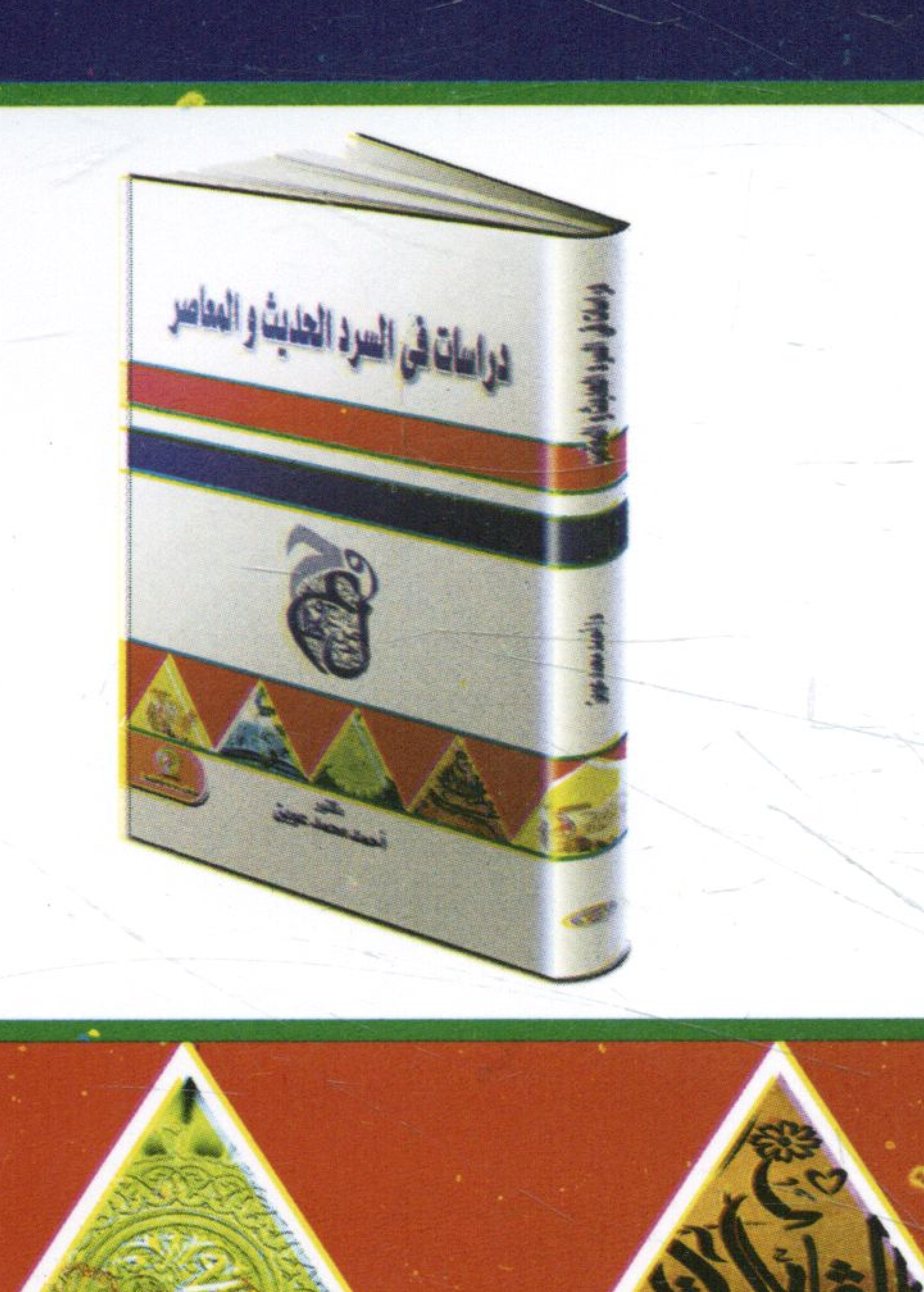
٣٠- راجع عبد العزيز القوصى: أسس علم النفس، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٦٧ .

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

تم بحمد الله

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية





الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقى متفرع من العيسوى سيدى بشر - الإسكندرية
تليفاكس: ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الإسكندرية